WIEDZA POWSZECHNA
WYDAWNICTWO POPULARNO-NAUKOWE

STANISŁAW GOLACHOWSKI

KAROL SZYMANOWSKI

Z CYKLU:
MUZYKA I MUZYCY POLSCY
XVI
ZESZYT

1948

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA »CZYTELNIK«

318

REDAKTOR STANISŁAW TAZBIR
REDAKTOR DZIAŁU KAROL STROMENGER
Lipiec 1948. 20 000
Drukarnia Nr 4 Spółdz. Wyd. „CZYTELNIK", Łódź, Żwirki 2



Karol Szymanowski
w „Atmie"

STANISŁAW GOLACHOWSKI (Łódź)

KAROL SZYMANOWSKI

WSTĘP

Jednym ze smutnych objawów w naszej muzyce drugiej połowy XIX wieku było to, że ówcześni kompozytorzy polscy nie zdołali utrzymać wysokiej pozycji, jaką w artystycznej kulturze europejskiej zdobył dla niej Fryderyk Chopin. Genialna twórczość tego kompozytora przesunęła się jakby ponad naszą muzyką. Budziła wprawdzie wśród muzyków polskich powszechny niemal podziw — cóż, kiedy nie potrafili oni dostrzec w niej nowych dróg rozwoju, które wytyczała muzyce naszego narodu. O ile muzycy innych narodów, jak choćby Czesi czy Rosjanie, umieli skorzystać z jej zdobyczy dla rozwoju swojej muzyki, nasi kompozytorzy albo zadowalali się jałowym naśladownictwem dzieł Chopina, albo trzymali się obcych wzorów artystycznych, czerpanych głównie z muzyki niemieckiej. Dlatego też w tym czasie o muzyce polskiej głucho było w Europie, dla której cała nasza muzyka streszczała się w twórczości Chopina. Nawet dzieła tak utalentowanego kompozytora, jak Stanisław Moniuszko, nie zdołały przekroczyć granic kraju. Sytuacja tym smutniejsza, że nie brakło nam wtedy wybitnych talentów twórczych, które jednak załamywały się wskutek ciasnoty światopoglądu artystycznego i niedostatków rzemiosła kompozytorskiego.

Na tym tle dopiero możemy ocenić znaczenie, jakie dla muzyki polskiej miała działalność kompozytorska Karola Szymanowskiego.

Szymanowski samotnym wysiłkiem twórczym zrównał zapóźnioną w swoim rozwoju muzykę polską z poziomem europejskim. Wyrwał ją ze ślepego toru, którym od dłuższego czasu toczyła się biernie za muzyką niemiecką i nadał jej kierunek umożliwiający dalszy rozwój. Doprowadził swoją technikę kompozytorską do nieosiąganych u nas przed nim wyżyn doskonałości. Toteż stał się wzo-

rem i nauczycielem młodego pokolenia kompozytorów polskich, którym utorował drogę na arenę muzyki światowej. Jeżeli dziś nasi kompozytorzy odnoszą sukcesy artystyczne na estradach zagranicznych, niemała w tym zasługa Szymanowskiego.

Za swój pionierski trud artystyczny płacił Szymanowski w ciągu całego życia brakiem zrozumienia dla swojej twórczości we własnym narodzie. Nie był bowiem kompozytorem popularnym. Mimo wielkiej wartości swych dzieł, mimo olbrzymich zasług, jakie położył dla postępu muzyki polskiej, nie znalazł słusznej i sprawiedliwej oceny we własnym społeczeństwie. Stało się to po części dlatego, że twórczość jego w miarę osiągania coraz to nowych wartości artystycznych, oddalała się zarazem od możliwości jej odczucia przez nasze, przyznajmy to bez wstydu, dość zacofane pod względem muzykalności społeczeństwo. W tym wypadku zresztą dzielił Szymanowski los wszystkich twórców, którzy mają ambicję szukania własnych dróg. Podobnie Chopin, choć dziś wszystkim dobrze znany i przez społeczeństwo rozumiany, liczył w Polsce za życia bardzo skromną gromadkę wielbicieli. Także jego sztuka wydawała się współczesnym trudna i niezrozumiała. Toteż jednym z najważniejszych zadań, jakie stoją dziś przed muzykami w Polsce, powinno być staranie o to, aby muzyka Szymanowskiego stała się dobrem kulturalnym całego narodu, a nie tylko garstki znawców.

LATA DZIECIĘCE

Ziemią rodzinną Szymanowskiego była Ukraina. Urodził się 24 września (starego stylu) 1882 r. w Tymoszówce, wsi położonej w guberni kijowskiej. Część Tymoszówki stanowiła wówczas własność Szymanowskich, którzy należeli do średnio zamożnych polskich rodzin ziemiańskich na Ukrainie. Środowisko, w którym spędził dzieciństwo i młodość, nie wykazywało na pozór żadnych cech niezwykłych. Zarówno sytuacja społeczna, jak i materialna jego rodziców nie wykraczała poza przeciętne ramy, w których układało się życie polskiego ziemiaństwa na przełomie obu stuleci na Ukrainie. Jest to okres stopniowego upadku polskiej warstwy ziemiańskiej na tym terenie. Szymanowscy, na równi z innymi rodzinami, ulegali skutkom nieuniknionego — jak dziś widzimy — procesu dziejowego, który zakończyła rewolucja listopadowa 1917 r. i konfiskata majątków ziemskich. Ponad otoczenie wynosiła natomiast Szymanowskich ich wysoka kultura artystyczna. Jest coś naprawdę niezwykłego

w tym urodzaju na talenty muzyczne wśród Szymanowskich i najbliższej ich rodziny. W ciągu kilkunastu lat dom Szymanowskich stał się wśród ukraińskich stepów oazą o tak wysokiej kulturze muzycznej, jakiej na próżno przyszłoby nam szukać nawet w muzykalnych środowiskach wielkich stolic europejskich.

Zadatki pod przyszły rozkwit muzyczny rodziny Szymanowskich wnieśli już rodzice kompozytora. Stanisław Korwin - Szymanowski, ojciec Karola, któremu warunki życiowe nie pozwoliły rozwinąć w pełni wrodzonych zdolności do nauk ścisłych, odznaczał się wybitną muzykalnością. Jemu to zarówno Karol, jak i jego rodzeństwo, zawdzięczali, że ich wykształcenie muzyczne opierało się od początku na najlepszych tradycjach muzyki europejskiej. Na pulpicie fortepianu Szymanowskich pojawiały się tylko utwory wielkich kompozytorów, z Mozartem i Beethovenem na czele, nieraz w ułatwionym jeszcze układzie, dostosowanym do niewielkich możliwości wykonawczych młodych adeptów muzyki. Była to moża szkoła muzyki o zbyt surowym rygorze, jednak na tak wysokim poziomie postawiona nauka przyniosła też odpowiednie wyniki. Nadała bowiem od razu najbardziej właściwy kierunek rozwojowi muzycznemu Karola, który już w dzieciństwie przyswoił sobie co celniejsze pozycje literatury muzycznej. Taką naukę fortepianu przechodziły kolejno wszystkie dzieci Stanisława i Anny z Taubów Szymanowskich: Anna, Feliks, Karol, Stanisława i Zofia. W przyszłości troje spośród nich obrało sobie zawód muzyczny: Feliks został pianistą, Karol — kompozytorem, Stanisława — śpiewaczką.

Szymanowscy byli spokrewnieni z dwiema rodzinami, równie niemal jak oni utalentowanymi muzycznie: z Blumenfeldami i Neuhausami. Blumenfeldowie pochodzili z Bawarii, Neuhausowie przybyli na Ukrainę z Nadrenii. Wśród Blumenfeldów najwybitniejszym muzykiem był Feliks, który w okresie młodości Karola zajmował poważne stanowiska w muzycznym świecie rosyjskim. Był dobrym pianistą, dyrygentem i kompozytorem. Napisał m. in. 24 preludia na fortepian, które należały do stałego repertuaru muzycznego tymoszowieckiego dworu. Jego brat Zygmunt był śpiewakiem i kompozytorem, drugi brat — Stanisław nauczycielem muzyki i właścicielem szkoły muzycznej w Kijowie, siostra Joanna—śpiewaczką, wreszcie

* Objaśnienia podane są na końcu zeszytu.

druga siostra Marta—pianistką. Marta Blumenfeldówna została żoną Gustawa Neuhausa, nauczyciela muzyki, z którym prowadziła wspólnie szkołę muzyczną w Elizawetgradzie (obecnie Kirowograd). W tej szkole uczyło się całe rodzeństwo Szymanowskich. Neuhausowie mieli dwoje dzieci, rówieśników młodych Szymanowskich: Harry'ego i Natalię, doskonałych pianistów. Harry Neuhaus jest dziś jednym z najwybitniejszych pedagogów pianistycznych w Związku Radzieckim. Także w rodzinie matki kompozytora, Taubów, nie brakowało talentów muzycznych. Te cztery rodziny: Szymanowskich, Blumenfeldów, Neuhausów i Taubów, utrzymywały z sobą bliskie stosunki i wspólnym niejako wysiłkiem stworzyły ową dziwną enklawę wielkiej muzyki: dom Szymanowskich.

W okresie wczesnego dzieciństwa Karola, Szymanowscy mieszkali we wsi Orłówce. Do Tymoszówki, gdzie w domu dziadków urodził się Karol, przenieśli się dopiero po śmierci dziadka Feliksa Szymanowskiego. Zarówno Orłówka, jak później Tymoszówka, gościły rodzeństwo Szymanowskich zwykle tylko w miesiącach letnich. Zimy spędzano w pobliskim miasteczku Elizawetgradzie, gdzie Szymanowscy posiadali dwa domy. W Elizawetgradzie chodziły dzieci do szkoły muzycznej Neuhausów, a Feliks i Karol kształcili się także w tamtejszej szkole realnej.

Dzieciństwo Karola nie było szczęśliwe. Około 4 roku życia nabawił się choroby nogi, co na szereg lat pozbawiło go swobody ruchów, a na całe życie pozostawiło ślad w postaci lekkiej ułomności. Niewątpliwie choroba ta musiała wywrzeć wpływ na ukształtowanie się psychiki kompozytora, który spędził dzieciństwo inaczej niż jego zdrowi rówieśnicy. Książki i nuty musiały mu zastąpić zabawy i harce na polach Tymoszówki.

Regularną naukę muzyki rozpoczął Karol mniej więcej w siódmym roku życia, najpierw pod kierunkiem ojca, później ciotki Marii, która wtajemniczała w pierwsze arkana gry fortepianowej także resztę rodzeństwa, wreszcie w szkole Neuhausów. Na lata wczesnej młodości przypadają też dwa wydarzenia muzyczne, których pamięć zachował kompozytor do końca życia, oba związane z muzyką operową. Pierwszym z nich było wysłuchanie w elizawetgradzkim teatrzyku popularnej opery Aleksandra Dargomyżskiego „Rusałka", wykonanej zapewne przez jakąś wędrowną trupę operową. Silne wrażenie, jakie wywarło na dziecku to pierwsze zetknięcie się z cza-

rodziejskim światem opery, miało według własnych słów kompozytora istotny wpływ na wybór późniejszej kariery życiowej. Drugim wielkim przeżyciem muzycznym Karola był wagnerowski „Lohengrin", którego usłyszał w Wiedniu, bawiąc tam z rodzicami w przejeździe do Szwajcarii. Szymanowscy udawali sie wówczas do Gene-



Karol Szymanowski
w wieku dziecięcym

wy dla załatwienia spraw spadkowych. Mieszkający tam lekarz Oswald Szymanowski zapisał w testamencie ojcu kompozytora willę z pięknymi, zabytkowymi meblami i zbiorem pamiątek historycznych. Oswald Szymanowski był potomkiem Józefa Szymanowskiego, generała napoleońskiego. Szymanowscy willę sprzedali, a pamiątki i meble przewieźli do Tymoszówki. Karol wrócił z tej podróży

z wyciągami fortepianowymi oper Wagnera, które stały się teraz przedmiotem jego pilnych studiów.

Wśród gromadki utalentowanych muzycznie dzieci, które przewijały się przez dom Szymanowskich, Karol nie wyróżniał się początkowo niczym nadzwyczajnym. O ile starszy od niego brat Feliks oraz mali Neuhausowie zwracali już uwagę swymi daleko posuniętymi umiejętnościami pianistycznymi, Karol ustępował im wyraźnie na tym polu. Nigdy zresztą nie osiągnął w zakresie pianistyki jakichś wybitniejszych rezultatów, choć w przyszłości trudne warunki życiowe nieraz zmuszały go do podejmowania roli koncertującego wirtuoza. Posiadał natomiast wielki talent twórczy. Ale łatwiej obserwować otoczeniu postępy w grze fortepianowej czy w śpiewie — niż w komponowaniu. Zresztą w domu Szymanowskich i komponowanie było powszechnym zajęciem. Młodzi kompozytorzy, z charakterystyczną dla tego wieku pewnością siebie, rozpoczynali od razu od oper i operetek. Pisali je samodzielnie lub też wspólnymi siłami, po czym wykonywali przed audytorium złożonym z rodziny i sąsiadów. Z tych oper młodzieńczych znamy zaledwie dwa tytuły. Operę „Złocisty szczyt" skomponował Karol sam, operę „Roland" wespół z bratem Feliksem. Tradycje tych improwizowanych przedstawień muzycznych przetrwały w Tymoszówce także do czasów, gdy Karol był już dojrzałym kompozytorem. Dr Marceli Nałęcz-Dobrowolski opisuje w swoim pamiętniku wrażenia, odniesione w czasie jednego z pobytów w domu Szymanowskich po roku 1906: „Każdy prawie zjazd rodzinny zamieniał salon tymoszowiecki w salę koncertową, pisano na poczekaniu tekst i muzykę do operetek, malowano dekoracje, po czym odbywały się zaraz na improwizowanej scenie przedstawienia teatralne. Innym razem organizowano barwne kuligi kostiumowe lub żywe obrazy — przy akompaniamencie muzyki, śpiewano chóralne pieśni, deklamowano, tańczono. Lato było okresem najwyższego napięcia wszelakiego rodzaju imprez artystycznych; brali w nich gorący udział Karolostwo Rościszewscy, właściciele drugiej połowy Tymoszówki i przygodni amatorzy, rekrutowani spośród sąsiadów i gości".

Poza tymi dziecięcymi operami pisał Karol także inne utwory, wybierając mimo woli takie rodzaje muzyczne, które w warunkach rodzinnych mogły liczyć na wykonanie, a więc utwory fortepianowe i pieśni. Także te jego pierwsze próby twórcze przebrzmiewały w ro-

dzinie bez większego echa. Dopiero około roku 1900 powstają utwory, które Szymanowski później uznał za godne włączenia na stałe do swego dorobku kompozytorskiego. Są to już dzieła osiemnastoletniego młodzieńca.

STUDIA W WARSZAWIE

Po okresie nauki u Gustawa Neuhausa, który go uczył teorii muzyki i gry fortepianowej, wyruszył Karol Szymanowski w roku 1901 do Warszawy, gdzie pod kierunkiem Marka Zawirskiego i Zygmunta Noskowskiego rozpoczął studia w zakresie harmonii, a później kompozycji. Szymanowski przyjechał do Warszawy pod opieką stryja Marcina Korwin-Szymanowskiego, dyrektora kopalń w Krzywym Rogu na Ukrainie. Szymanowski lubił opowiadać o pierwszej wizycie, jaką wtedy złożyli dyr. Emilowi Młynarskiemu, najwybitniejszemu autorytetowi muzycznemu ówczesnej Warszawy. Młynarski bardzo pochwalił przegrane mu przez młodego kompozytora utwory, ale z dużymi zastrzeżeniami wypowiadał się o zamiarze poświęcenia się wyłącznie muzyce. Uważał, że lepiej, aby syn ziemianina zajął się rolnictwem, zamiast próbować niepewnego losu kompozytora, jest to bowiem zawód, który rzadko przynosi dostateczne dochody. Szymanowski z satysfakcją podkreślał, że mimo przestrogi tak wybitnego muzyka nie porzucił obranej drogi, został kompozytorem i jakoś żyje ze swej pracy twórczej.

Szymanowski nie zapisał się do Konserwatorium Warszawskiego, lecz pobierał lekcje prywatne u Zawirskiego i Noskowskiego. Studia te trwały do roku 1905. W stosunkowo krótkim czasie zdobył sobie opinię najzdolniejszego ucznia Noskowskiego. Pracował w tym okresie przede wszystkim nad opanowaniem techniki kompozytorskiej. Kolega Szymanowskiego ze studiów u Noskowskiego, znany kompozytor Ludomir Różycki, w swoim „Wspomnieniu o Szymanowskim" (Miesięcznik „Muzyka" nr 4/5 z 1937 r.) tak pisze o jego ówczesnej pracy: „Nie umiał pracować z biurokratyczną systematycznością, ale kiedy rozpoczynał pracę nad jakimś utworem czy fragmentem, mógł długie godziny w skupieniu przesiadywać nad papierem nutowym, który zapisywał drobnymi znakami nutowymi... Kiedy pisał swą sonatę fortepianową (pierwszą), ileż razy zastawałem Szymanowskiego przy fortepianie, studiującego z całą drobiazgowością strukturę pasażów fortepianowych Chopina i Skriabina. W muzyce tej widział i umiał odnaleźć tajemnicę stylu fortepiano-

wego. Rzeczywiście każdy jego pasaż miał już wówczas cechy świetnego pianizmu. Kiedy pokazywał mi skomponowaną muzykę, imponowała mi solidność i dojrzałość faktury i skupienie inwencji". Szymanowski korzystał z każdej sposobności, aby doprowadzić swoją znajomość rzemiosła kompozytorskiego do doskonałości. Chodził pilnie na próby i koncerty do Filharmonii Warszawskiej, gdzie uczył się trudnej sztuki pisania na orkiestrę. Nawiązał przyjacielskie stosunki z wybitniejszymi instrumentalistami, śledził uważnie ich codzienną pracę aby wszechstronnie poznać technikę gry na różnych instrumentach. Z pierwszych lat pobytu w Warszawie datuje się jego przyjaźń z dyrygentem Grzegorzem Fitelbergiem, skrzypkiem Pawłem Kochańskim i pianistą Arturem Rubinsteinem, artystami, którzy w jego życiu odegrali ważną rolę.

Twórczość Szymanowskiego w okresie studiów warszawskich rozwijała się głównie w kręgu umiłowanych przez niego naówczas wzorów: Chopina, Skriabina, Wagnera i Ryszarda Straussa. Nie naśladował jednak niewolniczo swych mistrzów, ale w oparciu o ich artystyczne zdobycze techniczne usiłował wypracować swój własny język muzyczny. Już w młodzieńczych utworach Szymanowskiego przebija wyraźnie cecha, która charakteryzować będzie większość jego najlepszych dzieł. Cechę tę stanowi silne napięcie emocjonalne, wzmagające się nieraz do stanu ekstazy. Owa ekstatyczność jest bodaj najłatwiej uchwytnym znamieniem muzyki Szymanowskiego, które zostaje zawsze, choć styl jego dzieł może ulegać bardzo radykalnym przeobrażeniom. Szymanowski przeżywał muzykę przede wszystkim emocjonalnie. Widoczne to było choćby w charakterystycznym określeniu, jakiego używał w stosunku do dzieł muzycznych, które mu się podobały. Nigdy prawie nie mówił, że jakiś utwór jest „piękny", ale że go „wzrusza". Mimo różnych zdań, jakie wygłaszała o Szymanowskim niechętna mu u nas krytyka, nie był on nigdy jakimś kalkulatorem muzycznym, obliczającym na zimno efekty swoich dzieł. Wszystko, co kiedykolwiek skomponował, było głęboko przeżyte, choć może wyrażone językiem muzycznym nie od razu dla wszystkich zrozumiałym.

W momencie przybycia do Warszawy posiadał już Szymanowski obfity zbiór kompozycji, przede wszystkim fortepianowych: liczne preludia i etiudy, dwie sonaty, g-moll i fis-moll, szkice do wariacji, poza tym sonatę skrzypcową E-dur, pieśni do słów Verlaine'a,

Nietzschego i Tetmajera oraz dramat muzyczny w wagnerowskim stylu, o nieznanym tytule, w wyciągu fortepianowym. Kilka spośród tych najwcześniejszych utworów uznał kompozytor za godne wydania drukiem. Są to Preludia op. 1, Pieśni do słów Tetmajera op. 2 i Cztery etiudy na fortepian op. 4. Szkice do wariacji fortepianowych rozrosły się w ciągu studiów u Noskowskiego w dwa cykle: Wariacji b-moll op. 3 i Wariacji na temat ludowy polski h-moll op. 10. Wśród tych utworów znajduje się jedna z najpopularniejszych kompozycji Szymanowskiego: Etiuda b-moll, spopularyzowana przez Ignacego Paderewskiego, który włączył ją do swojego repertuaru. Rzecz charakterystyczna, że Szymanowski nigdy nie lubił tych swoich kompozycji, które cieszyły się szczególną popularnością. Nie lubił też Etiudy b-moll. W jednym z listów do Grzegorza Fitelberga, z roku 1910, znajduje się taka oto wzmianka: „Paderewski przedstawił się na raucie Stasi (mowa o Stanisławie Szymanowskiej, śpiewaczce, siostrze kompozytora) i mówił jej różne czułości o mnie, zwłaszcza naturalnie o słynnej etiudzie b-moll op. 4 nr 3. Fatalnie jest już w tak młodym wieku skomponować swoją IX symfonię". Znacznie później, bo w roku 1932, w liście do Anny Iwaszkiewiczowej wyjaśnił nieco bliżej to dziwne na pozór zjawisko: „Wiesz, jak zawiły i męczący jest stosunek mój do własnej muzyki. Zamiłowanie do niej niektórych osób umacnia mię i napełnia radością—innych znów wzbudza podejrzenia co do jej wartości".

W okresie studiów warszawskich Szymanowski znalazł się w środowisku artystycznym o poglądach bardzo konserwatywnych. Warszawa leżała wprawdzie tak jak i dziś na skrzyżowaniu głównych szlaków europejskich, prądy kulturalne miały do niej zewsząd łatwy dostęp, a jednak ówczesne życie muzyczne miasta stanowiło przysłowiowy zaścianek. Były to czasy, kiedy nad muzyką europejską panował niepodzielnie geniusz Ryszarda Wagnera. Cała europejska młodzież kompozytorska była pod urokiem jego dzieł, Mekką muzyczną Europy stało się Bayreuth, siedziba corocznych festiwalów wagnerowskich, dokąd pielgrzymowali młodzi muzycy, aby w zachwycie przeżywać „Tristana" i „Pierścień Nibelunga". Ulegali czarowi nie tylko muzycznych dramatów Wagnera, lecz także głoszonej przez niego w licznych pismach ideologii artystycznej. Także i Karol Szymanowski odbywał pielgrzymki do Bayreuth. W tym czasie jeszcze nikt nie przeczuwał niebezpieczeństw, jakie tkwiły w muzyce „sta-

rego czarodzieja z Bayreuth". Nikt też nie zwracał uwagi na przestrogę samego mistrza, który w jednej ze swych prac estetycznych wołał: „Kto pójdzie moim torem, niech się ma na baczności!". Świat artystyczny Wagnera, oszałamiający bogactwem i różnorodnością muzycznych i teatralnych środków, zdawał się otwierać przed muzyką europejską nowe, nie przewidywane perspektywy, wydawał się być początkiem nowej muzycznej ery. Dopiero w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową zrozumiano ostatecznie, że dzieło Wagnera zamyka epokę, że jest ukoronowaniem romantyzmu muzycznego, że dalej w tym samym kierunku iść już nie podobna, jak osiągnąwszy szczyt góry nie można kroczyć jeszcze wyżej. Na razie jednak Wagner był synonimem muzycznego postępu, a „wagneritis" — według zgodnej opinii zachowawczych kół muzycznych — rodzajem muzycznego opętania.

O Wagnerze i jego artystycznym spadkobiercy, Ryszardzie Straussie, głucho było w Warszawie. Dla naszych kompozytorów, którzy w tym czasie osiągnęli pełnię dojrzałości twórczej, wzorem artystycznym, godnym naśladowania, był sentymentalny Mendelssohn. Natomiast rewolucyjne prądy, które za sprawą Wagnera wstrząsały całą muzyką europejską, budziły grozę. Malując sytuację muzyczną ówczesnej Warszawy, pisał kiedyś Henryk Opieński, że „Tristan Wagnera był mitem, o którym sama świadomość mogła być szkodliwa". W takim środowisku trudno było znaleźć oparcie młodemu kompozytorowi, którego głowa paliła się od nowych pomysłów. Wszystko, co wybiegało poza klasyczny szablon muzyczny, było surowo wzbronione. Szkoła kompozycji, którą Szymanowski przechodził u Zygmunta Noskowskiego, musiała być dla niego nielada torturą.

Obok Szymanowskiego w świecie muzycznym ówczesnej Warszawy zwracali uwagę swymi talentami jeszcze trzej młodzi kompozytorzy: Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki i Apolinary Szeluto. Młodzi muzycy szybko nawiązali przyjacielskie stosunki. Łączyły ich postępowe poglądy artystyczne, poza tym łatwiej im było w tej gromadce przeciwstawiać się zatęchłej atmosferze muzycznej stolicy. Niewiele tu mieli okazji do posłuchania nowej muzyki, czy — jak to się wówczas mówiło za Wagnerem — „muzyki przyszłości". Musieli się kontentować wykonywaniem dzieł Wagnera i Straussa z wyciągów fortepianowych. Ludomir Różycki w cytowanym już „Wspomnieniu o Szymanowskim" opisuje takie fortepianowe uczty muzycz-

ne: „Najulubieńszym spędzeniem czasu było dla nas granie na cztery ręce poematów Ryszarda Straussa. Szczególniej zakończenie poematu „Śmierć i wyzwolenie“ potrafiliśmy powtarzać po kilka razy; fortepian wtedy huczał i grzmiał, co sprawiało nam niewysłowioną rozkosz — a potem cisza przez dłuższą chwilę, żeby nie uronić nic z wrażenia“.

W miarę postępu w studiach muzycznych i w miarę przybywania utworów w tekach kompozytorskich młodzi kompozytorzy coraz lepiej zdawali sobie sprawę, że ich przyszłość artystyczna zależy od wyrwania się z warszawskiego środowiska. Postanowili wspólnymi siłami przełamać trudności, jakie się zwykle piętrzą na drodze początkujących kompozytorów. Najważniejszą sprawą było dla nich na razie ogłoszenie drukiem swoich dzieł i to u jakiegoś zagranicznego nakładcy: wydane w kraju, leżałyby zapewne latami na księgarskich półkach. Ponieważ o znalezieniu wydawcy, który by zechciał ponieść wysokie koszty druku utworów nikomu nieznanych kompozytorów polskich, trudno było marzyć, postanowili sami założyć własne wydawnictwo. Najbardziej ruchliwy z całej czwórki Grzegorz Fitelberg znalazł możnego mecenasa, który zgodził się wspierać finansowo ich poczynania. Tym mecenasem był książę Władysław Lubomirski, bogaty arystokrata, posiadający pewne ambicje kompozytorskie, które urzeczywistniał nie bez wydatnej pomocy swego nauczyciela, a był nim właśnie Fitelberg. W oparciu o zasoby materialne księcia powstało na jesieni 1905 r. stowarzyszenie pod nazwą: „Spółka nakładowa młodych kompozytorów polskich“. Ponieważ złączeni w Spółce kompozytorzy reprezentowali zarazem naszą awangardę muzyczną, nazywano ich też przez analogię do ówczesnej awangardy literackiej „Młodą Polską w muzyce“. W czasopiśmie muzycznym „Lutnista“ sprecyzowali młodzi kompozytorzy cele, którym miała służyć Spółka. „Celem stowarzyszenia“— czytamy tam — „jest popieranie nowej muzyki polskiej za pomocą koncertów i wydawnictw własnych utworów stowarzyszonych, a tym samym torowanie sobie drogi ku przyszłości artystycznej przebojem, na zasadzie szerokiej samopomocy, wyzwalając się tym samym z ciężkiej niejednokrotnie zależności od wydawców z jednej, a od przeróżnych impresariów z drugiej strony“. Dzięki pomocy księcia szybko uruchomiono wydawnictwo, wybierając na jego siedzibę Berlin. Młodym kompozytorom chodziło bowiem nie tylko o wydanie

swych dzieł, ale i o zapoznanie z nimi europejskiego świata muzycznego. Interesy spółki reprezentował w Berlinie wydawca Albert Stahl, który zajmował się głównie kolportażem wydawnictw. Jeszcze w 1905 r. ukazały się pierwsze zeszyty Spółki, zawierające utwory Różyckiego i Szeluty. W roku 1906 pojawiły się pierwsze drukowane egzemplarze „Dziewięciu Preludiów op. 1" Karola Szymanowskiego, które dla miłośników muzyki i muzyków stanowiły sygnał pojawienia się w muzyce polskiej nieprzeciętnej miary kompozytora.

W tym samym roku Szymanowski po raz pierwszy przedstawił publicznie swoje utwory. 6 lutego odbył się w Filharmonii Warszawskiej koncert członków Spółki Nakładowej. Data tego koncertu oznacza początek doniosłego dla naszej muzyki procesu wyrównywania zaległości w stosunku do europejskiej kultury muzycznej. Na koncercie tym orkiestra pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga wykonała Uwerturę Koncertową E-dur op. 12 Szymanowskiego, a Harry Neuhaus odegrał jego Wariacje op. 10 i Etiudę b-moll. Resztę programu wypełniły utwory Fitelberga, Różyckiego i Szeluty. Wykonano również jeden utwór księcia-mecenasa „Andante na orkiestrę". Najbardziej wpływowy krytyk muzyczny Warszawy Aleksander Poliński pisał po koncercie w Kurierze Warszawskim: „... wsłuchując się wczoraj w wykonanie utworów p. Karola Szymanowskiego ani na chwilę nie wątpiłem, że mam do czynienia z kompozytorem nadzwyczajnym, może nawet geniuszem. Bo na wszystkim, co dotąd utworzył, położył piętno genialności. Zarówno w jego Wariacjach fortepianowych na temat ludowy, jak w przecudnej Etiudzie b-moll, pod którą mógłby się podpisać choćby sam Chopin, jak w Uwerturze, rozbrzmiewają melodie piękne, na wskroś oryginalne, harmonie dotychczas nie używane, a brzmiące przewybornie, efekty polifonii bogatej użyte celowo, a wszystkie te piękności opromienia poezja, fantazja młodzieńcza ożywia i całość harmonijnie łączy zdrowa idea przewodnia". W podobnym tonie na ogół były utrzymane opinie i innych recenzentów warszawskich. Powszechnie wysuwano wśród utalentowanej czwórki kompozytorów na pierwsze miejsce Karola Szymanowskiego. Młody kompozytor przeżywał pierwszy raz w życiu okres triumfu i powszechnego zainteresowania się jego talentem. Ale te szczęśliwe czasy miały prędko minąć. Już w następnym roku tenże Poliński rzucał gromy na Szymanowskiego i jego kolegów. Na razie jednak Młoda Polska muzyczna była sensacją dnia. Koncert musiano jeszcze raz powtórzyć.

Po koncertach warszawskich cała czwórka młodych kompozytorów wyjechała do Berlina, gdzie książę Władysław Lubomirski urządził swoim pupilom koncert kompozytorski, na którym powtórzono program warszawski. Koncert odbył się 30 marca w Sali Beethovena, z udziałem doskonałego zespołu Filharmoników Berlińskich, pod batutą Fitelberga. Publiczność, wśród której znalazło się wielu muzyków niemieckich, zwabionych nowością programu, przyjęła debiutantów życzliwie. Jeżeli nastroje te nie znalazły potem odpowiedniego odbicia w recenzjach, winę ponosiły względy polityczne.



Karol Szymanowski, Paweł Kochański i Grzegorz Fitelberg
(fotografia z r. 1908)

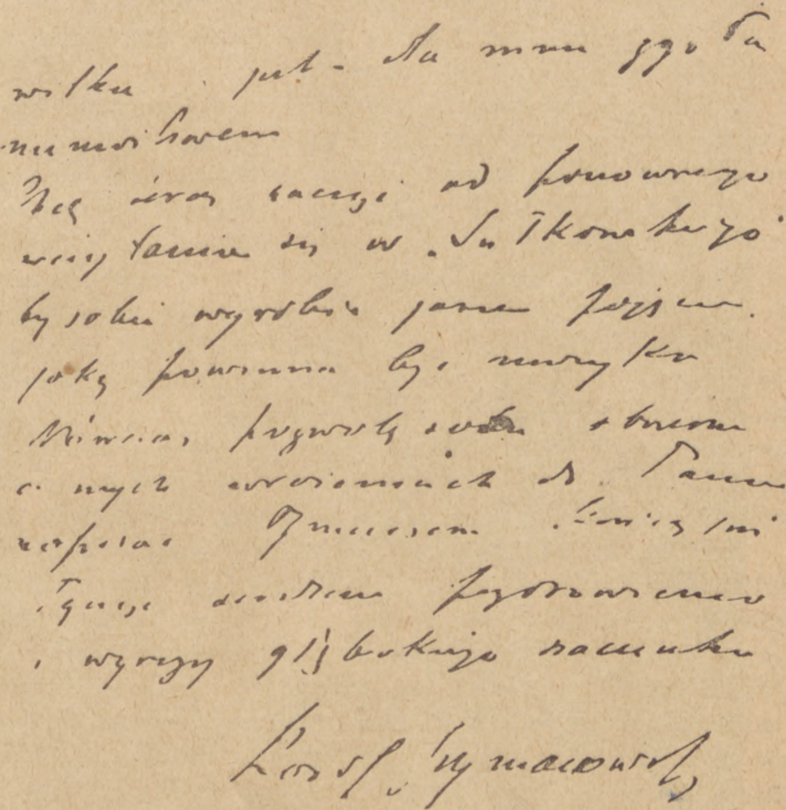
Był to bowiem okres wzmaganie się wpływów hakaty, nawołującej do prześladowania Polaków.

Zetknięcie się ze światem muzycznym Berlina, miasta, które jeszcze wówczas uchodziło za muzyczną stolicę Europy, oznaczało w karierze kompozytorskiej Szymanowskiego zakończenie pierwszego okresu twórczości i zmianę linii rozwojowej jego stylu. Dorobek kompozytorski tego okresu obejmuje 14 numerów dzieł, wśród których — obok wspomnianych wyżej utworów fortepianowych — na szczególne wyróżnienie zasługują pieśni. Szymanowski od zarania

swej twórczości objawił talent liryczny najwyższej miary. Wstrząsające „Fragmenty“ z poematów Jana Kasprowicza „Święty Boże“ i „Moja pieśń wieczorna“ op. 5, „Łabędź“ do słów Wacława Berenta op. 7, czy choćby „Kołysanka Dzieciątka Jezus“ i „Zulejka“ do tekstów Fryderyka Bodenstedta op. 13 nr 2 i 4 stanowią prawdziwe arcydzieła liryczne. Takich wyżyn natchnienia, jak Szymanowski w tych pieśniach, nie osiągnął żaden z współczesnych mu kompozytorów polskich.

W ORBICIE WPŁYWÓW MUZYKI NIEMIECKIEJ

Następne lata spędził Szymanowski w orbicie wpływów muzyki niemieckiej. W latach od 1906 do 1908 bywał często w Berlinie i Lipsku, gdzie zaznajamiał się z muzyką ówczesnej niemieckiej „moderny“. Obok Ryszarda Straussa i Wagnera, których ważniejsze dzieła poznał już w okresie warszawskim, szczególnie silny wpływ wywarła na niego twórczość kompozytorska Maxa Regera. Ówczesna muzyka niemiecka, usiłująca w swym głównym nurcie dalej rozwijać się w ramach wagnerowskiego stylu muzycznego, poszła na ogół po drodze najmniejszego oporu. Zamiast próbować nowych rozwiązań tych zagadnień artystycznych, które w twórczości Wagnera nie zostały jeszcze wyczerpane do dna, poczęto licytować się w powiększaniu technicznych środków muzycznych, używanych przez Wagnera. Potężne masy dźwiękowe orkiestry, dostosowane do specjalnych wymagań wagnerowskiego teatru, osiągnęły w twórczości symfonicznej Straussa wręcz monstrualne rozmiary. Usiłowano prześcignąć Wagnera także w zagęszczaniu brzmień harmonicznych i pomnażaniu polifonicznych splotów melodycznych. Szymanowski w tym czasie ciągle jeszcze pracował nad opanowaniem możliwie jak najszerszej skali różnorodnych technik muzycznych i zainteresował się Regerem, którego skomplikowany i przeładowany styl polifoniczny zdawał się być objawem jakiejś szczególniejszej wirtuozerii kompozytorskiej. Reger zaimponował Szymanowskiemu. Młody kompozytor wstąpił teraz na drogę twórczą, która niezupełnie odpowiadała gatunkowi jego talentu. Pierwsze dzieła, poczęte w tej nowej atmosferze muzycznej, oznaczały zupełne fiasko artystyczne. I Symfonię f-moll op. 15, która składała się tylko z dwóch części, skomponowanych w latach 1906/7, tak zapowiadał w liście do Anny Klechniowskiej: „Będzie to jakieś monstrum kontrapunktyczno-harmoniczno-orkie-



Fragment listu K. Szymanowskiego do Stefana Żeromskiego w sprawie ilustracji muzycznej do „Sułkowskiego"

strowe i z góry już się cieszę na myśl, jak krytycy berlińscy na naszym koncercie, w czasie grania tej symfonii, będą się wynosić z sali, z przekleństwem na posiniałych ustach". Na szczęście nie doszło do spodziewanych tu przez kompozytora scen. Dziwaczna ta i nieszczera kompozycja, po jednorazowym wykonaniu na koncercie w Filharmonii Warszawskiej, w dniu 26 marca 1909 roku, nigdy więcej nie wróciła na estradę. Podobny los spotkał także następny utwór: Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, które kompozytor wycofał nawet ze spisu swoich dzieł.

Dotkliwy kryzys twórczy zbiegł się z niepowodzeniami koncertowymi. Kiedy w roku 1907 młodzi kompozytorzy Spółki ponownie stanęli przed publicznością warszawską, spotkało ich chłodne przyjęcie. Chociaż Szymanowski był i na tym koncercie reprezentowany przez utwory dawniej napisane, w dziełach jego kolegów—szczególnie w Symfonii Fitelberga—znać było aż nadto wyraźne przejęcie się muzyką niemiecką. Poliński tym razem ostro skrytykował drogę, na którą weszli młodzi kompozytorzy. Stwierdzał, że „znajdują się obecnie w sferze jakiegoś złego ducha, który ich twórczość deprawuje, stara się wyzuć z oryginalności indywidualnej i narodowej i przemienić w papugi, naśladujące niezdarnie głosy Wagnera i Straussa". Surowa krytyka Polińskiego skłoniła członków Spółki do ogłoszenia protestu w prasie, w którym bronili swego prawa do postępu.

Przesilenie w twórczości Szymanowskiego osiągnęło swój szczyt w 1908 roku. Od czasów nieszczęsnego koncertu w Filharmonii Warszawskiej wokół jego osoby zaległa cisza. W tece kompozytorskiej przybyły wprawdzie nowe kompozycje: Dwanaście pieśni do tekstów różnych poetów niemieckich op. 17, ale jakoś nikt nie kwapił się z wykonaniem tych trudnych i niewdzięcznych utworów. Niewątpliwie cierpiała na tym silnie ambicja młodego kompozytora, którego nie tak dawno zewsząd otaczały objawy powodzenia. Z początkiem tego roku odbył Szymanowski swoją pierwszą podróż do Włoch. Spędził luty i marzec w Nervi, niedaleko Genui, nad Morzem Śródziemnym, gdzie naszkicował pieśń „Penthesilea" do słów Wyspiańskiego (fragment z dramatu Wyspiańskiego „Achilleis") „Pędzę leniwy żywot, nic nie robiący i nie myślący" — pisał stamtąd do Anny Klechniowskiej—„i co gorsza, czuję, że to poniekąd właściwy mi żywioł". Jednak już w zakończeniu tego listu zniechęcenie i przygnębienie ustąpiło miejsca bardziej optymistycznym nastrojom. „W tym roku na wiosnę nie przyjadę już do Lipska (gdzie przebywała na studiach



„Młoda Polska w muzyce“
Od lewej: Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski, ks. Władysław Lubomirski, Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki

muzycznych adresatka)—pojadę wprost do domu na wieś—muszę być sam, muszę się znów wziąć twardo w ręce i pracować, pracować bez końca. Zanadto się już zdemoralizowałem tutaj i sam siebie nie słucham. Ale już znam wędzidło i umiem je sobie nałożyć". Kompozytor rzeczywiście zdołał przełamać kryzys i powrócić do systematycznej pracy twórczej, ale — zupełnie niespodziewanie — zawrócił z dotychczasowej drogi twórczej. Rozpoczął mianowicie pracę nad... operetką. Z młodzieńczą lekkomyślnością postanowił przerzucić się z jednej ostateczności w drugą: z niedostępnych dla ówczesnej publiczności polskiej wyżyn swego wyrafinowania muzycznego — od razu w objęcia „lekkiej muzy". Szymanowski pragnął na tej drodze osiągnąć powodzenie, nie licząc się z tym, że specyficzny rodzaj muzyczny, jakim jest operetka, wymaga też i specjalnego uzdolnienia kompozytorskiego. Cała jego dotychczasowa twórczość wskazywała wyraźnie, że tego rodzaju utwór nie mógł odpowiadać jego talentowi. Napisanie dobrej operetki jest zapewne rzeczą równie trudną, jak napisanie dobrej symfonii, jednak nie wszyscy, którzy piszą dobre symfonie, potrafią pisać dobre operetki. W drodze powrotnej z Włoch zatrzymał się kompozytor we Lwowie i stamtąd pisał do Grzegorza Fitelberga: „Pod wielkim sekretem powiem Ci, że przywiozę ze sobą dwa operetkowe libretta. Nie mów tylko nikomu o tym. Będziemy robili karierę". Tekstu do operetki, która nosiła trzy tytuły: „Loteria na mężów albo Narzeczony nr 69' i „Główna wygrana", dostarczył Szymanowskiemu syn znanego kompozytora chóralnego Piotra Maszyńskiego, Julian Krzewiński - Maszyński, utalentowany komik, jedna z gwiazd zespołu operetkowego ówczesnego teatru lwowskiego. Szymanowski pracował nad operetką przez resztę roku 1908 i cały rok następny. Początkowy zapał, z jakim zabrał się do komponowania „Loterii", szybko wygasł. W listach Szymanowskiego do Fitelberga z roku 1909, coraz to spotykamy wypowiedzi, z których wyraźnie widać, że kompozytor musiał zmobilizować całą swoją wytrwałość, aby ukończyć operetkę. „Operetka jak czarne fatum wisi nade mną" — pisał do Fitelberga w październiku 1909 roku z Tymoszówki — „ale postanowiłem zacisnąwszy zęby skończyć ją przed Warszawą i mało mi już brakuje". Szymanowski rzeczywiście wykończył partyturę „Loterii' — i na tym skończyły się także dzieje tego utworu. Nigdy jej nie wystawił. Okazało się, że mimo szczerych chęci nie potrafił komponować wbrew swojej naturze twórczej. Kiedy rękopis operetki za pośrednictwem Juliana Krze-

wińskiego zawędrował do rąk Piotra Maszyńskiego, doświadczony kompozytor taką oto wydał opinię w liście do syna: „Szkoda, że ten niesłychanie ciekawy eksperyment kompozytorski został zastosowany do błahej rzeczy, jaką jest operetka śród form muzycznych. Bo cała partycja „Głównej wygranej“ jest pełna nowych efektów, godnych w niektórych swych częściach najpoważniejszej muzyki“.

Stopniowy zanik zainteresowania sprawą operetki w ciągu roku 1909 wywołał głównie fakt, że Szymanowski — otrząsnąwszy się do reszty z dziecinnych planów robienia kariery za wszelką cenę—rozpoczął pracę nad dziełami, które miały mu przywrócić wiarę we własne siły. Były to: II Symfonia B-dur op. 19 i II Sonata fortepianowa op. 21. Szymanowski zdołał wreszcie w gąszczu niemieckiej muzyki odnaleźć swoją ścieżynkę i z chaosu różnorodnych elementów muzycznych stworzyć jakąś własną syntezę. W życiu Szymanowskiego rozpoczął się teraz jeden z najpłodniejszych okresów. Dwa lata pracy nad II Symfonią przyniosły jeszcze kilka mniejszych kompozycji. Obok II Sonaty fortepianowej napisał Romans na skrzypce i fortepian oraz liczne pieśni. W sierpniu 1909 roku zwierzał się swemu przyjacielowi Stefanowi Spiessowi: „Mam wrażenie, że poodkrywały mi się jakieś nowe pudełeczka z muzycznymi wartościami... Czuję w ogóle w komponowaniu jakąś swobodę, której dawno nie miałem“. W rok później spotykamy w liście do Spiessa takie słowa: „Pomimo postanowień pracowania nad muzyką maksymalnie do 4 po południu, a poświęcenia reszty czasu na lekturę i notatki, przekraczam ciągle ten termin z powodu zainteresowania i zapału, z jakim pracuję nad symfonią... Coraz mi ta praca jest łatwiejsza i ciekawsza“. Symfonia B-dur stanowi szczytowe osiągnięcie Szymanowskiego w tym drugim okresie twórczości. Chociaż w porównaniu z późniejszymi dziełami orkiestrowymi Szymanowskiego musiała ustąpić im miejsca pod względem wartości, niemniej na zawsze zatrzymała tytuł najwybitnieszej symfonii w ówczesnej muzyce polskiej. Jeżeli pominiemy nawet całe zawarte w niej bogactwo świeżych pomysłów muzycznych, sam poziom techniki kompozytorskiej, jaką Szymanowski zabłysnął w tym utworze, wysuwał go bezapelacyjnie na czoło kompozytorów polskich.

Lata te przyniosły mu też dwa sukcesy konkursowe. W roku 1909 berlińskie czasopismo muzyczne „Signale für die musikalische Welt“ ogłosiło konkurs na utwór fortepianowy. Szymanowski wybrał jedną z czterogłosowych fug fortepianowych, napisanych jeszcze

w okresie studiów u Zygmunta Noskowskiego, dokomponował do niej wstęp i jako „Preludium i fugę“ wysłał na konkurs. W wyniku otrzymał jedną z pięciu nagród. Wybitniejszym bez wątpienia sukcesem, choć tylko na miarę krajową, było przyznanie Szymanowskiemu w roku 1910 pierwszej nagrody na konkursie kompozytorskim, rozpisanym przez lwowski komitet obchodu setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina, za I Sonatę fortepianową op. 8. Nagrody te zawdzięczał Szymanowski w głównej mierze dawniej napisanym utworom. Jednak już w najbliższej przyszłości nowe dzieła miały przypomnieć jego nazwisko muzykalnej publiczności europejskiej.

7 kwietnia 1911 r. odbyła się w Filharmonii Warszawskiej premiera II Symfonii. Prowadził ją Grzegorz Fitelberg. Krytyka warszawska zareagowała na nowe dzieło Szymanowskiego dość osobliwie. Aleksander Poliński, jeden z pierwszych, którzy niegdyś nie wahali się użyć w stosunku do kompozytora określenia „geniusz“, zupełnie nie zrozumiał nowego języka muzycznego Symfonii — i ostro zaatakował Szymanowskiego wyrzucając mu sprzeniewierzenie się dawniej wyznawanym ideałom muzycznym. Inni krytycy też nie zrozumieli dzieła, woleli jednak ostrożniej stylizować swoje sądy, według niezawodnej recepty: „trochę pochwalić, trochę zganić“.

Jeszcze w czasie pracy nad II Symfonią i II Sonatą powstał plan zorganizowania szeregu koncertów kompozytorskich Szymanowskiego na terenie Niemiec. Symfonię miał prowadzić oczywiście Fitelberg, który już do śmierci kompozytora był stałym ojcem chrzestnym wszystkich jego dzieł symfonicznych. Wykonania Sonaty podjął się Artur Rubinstein. W rezultacie koncerty odbyły się na przełomie lat 1911/12 jedynie w Berlinie, Lipsku i Wiedniu, przy czym, jak wielokrotnie później, przyjęto te nowe dzieła życzliwiej za granicą niż w kraju. Właśnie z okazji wykonania II Sonaty przez Artura Rubinsteina w Krakowie w roku 1912 napisał Feliks Mangha-Jasieński w Głosie Narodu złośliwe, ale jakże prorocze zdania: „Tłumy— niewątpliwie — pragnęły zapoznać się z nowym dziełem Szymanowskiego... popierajmy sztukę naszą. Ale... czy ten pan już leży na Skałce? Nie leży? to poczekajmy. Jak go położą, to wtedy wyprawiać będziemy niesłychanie entuzjastyczne awantury; prawdziwie „nasz“ system. Zawsze bezpieczniej nie awansować się. Może wielki talent, może... guzik. Któż to wiedzieć jest w stanie? A tak gdy legnie na Skałce, to już się nikt nie skompromituje.“

Ambitne zadania kompozytorskie, które podjął Szymanowski w tych dwóch dziełach, najlepiej może ocenił wiedeński krytyk Richard Specht. „W obu dziełach" — pisał — „wypowiada się zupełnie zadziwiający, oryginalny i potężnie swoją mocą porywający, w pomysły niezmiernie bogaty — talent, zapłodniony przez wszystkie możliwe kultury muzyczne, a mimo to idący własnymi drogami... Zjawił się znowu ktoś, mający w sobie pęd ku rzeczom wielkim... ktoś, kto dobrze czuje się jedynie wtedy, kiedy może tworzyć w wymiarach monumentalnych". Wszyscy zaś krytycy tych koncertów podzielali zdanie, że młody kompozytor polski zademonstrował w obu swych dziełach godną podziwu technikę kompozytorską i wiedzę muzyczną. Toteż jeżeli Szymanowski nazwał kiedyś II Symfonię dziełem „jakiego jeszcze żaden Polak nie napisał" — nie popełnił przesady. Istotnie, dopiero jemu udało się dzięki Symfonii i Sonacie stanąć w czołowej grupie ówczesnych kompozytorów europejskich, na równym z nimi poziomie.

OKRES WIEDEŃSKI

Aby nie utracić raz już zdobytej pozycji, postanowił Szymanowski opuścić Warszawę i osiąść w Wiedniu, który był doskonałym punktem obserwacyjnym przemian, dokonywających się w muzyce europejskiej. Podobną decyzję powziął w tym czasie przyjaciel Szymanowskiego Grzegorz Fitelberg. Mimo pewnych sukcesów, które odnosił w Filharmonii Warszawskiej jako dyrygent i jego, i Szymanowskiego otaczała tu atmosfera drobnych intryg i niezrozumienia. „Jestem tego zdania" — pisał Szymanowski do swego przyjaciela — „że i ja, i Ty, pomimo ewentualnych zewnętrznych powodzeń natykalibyśmy się wiecznie na najrozmaitsze łajdackie przykrości... Dlatego uważam, że na razie przynajmniej trzeba na gwałt się ekspatriować". Ponieważ protektor Spółki Nakładowej książę Władysław Lubomirski był na gruncie wiedeńskim postacią popularną i posiadał poważne wpływy w kołach dworskich, mógł swoim pupilom ułatwić start artystyczny w tej drugiej po Berlinie stolicy muzycznej ówczesnej Europy. Szymanowski spędzał odtąd większość sezonu koncertowego w Wiedniu, natomiast lato i jesień przeznaczał na intensywną pracę twórczą w Tymoszówce.

Lata poprzedzające pierwszą wojnę światową, które możemy w życiu Szymanowskiego nazwać „okresem wiedeńskim", odegrały

w wielu wypadkach decydującą rolę dla jego dalszej kariery kompozytorskiej. Jednym z ważniejszych zdarzeń było związanie się z wiedeńskim wydawnictwem Universal-Edition, przedsiębiorstwem o zasięgu światowym, które podjęło się wydania wszystkich dotychczas napisanych i przyszłych jego kompozycji. Podpisanie umowy z Universal - Edition oznaczało ostateczny upadek „Spółki Nakładowej młodych kompozytorów polskich", zorganizowanej niegdyś z takim wysiłkiem. To ważne w życiu „Młodej Polski muzycznej" wydawnictwo straciło już swoje znaczenie. Założyciel Spółki Grzegorz Fitelberg przestał niemal komponować i poświęcił się karierze dyrygenckiej. Apolinary Szeluto najwcześniej opuścił szeregi Spółki nie mogąc dotrzymać kroku bardziej utalentowanym kolegom, Ludomir Różycki zaś znalazł wydawców w Niemczech. Z kontraktu z Universal-Edition wypływały dla młodego kompozytora znaczne korzyści. Utwory jego miały teraz otwartą drogę w świat.

W okresie wiedeńskim przeżył Szymanowski najbujniejsze lata swojej młodości. Nierozłączna para artystów — Szymanowski i Fitelberg — szybko potrafiła zwrócić na siebie uwagę śmietanki towarzyskiej Wiednia. Prowadzili tryb życia bardzo wystawny, bywali w najlepszych domach, bawili się w najdroższych lokalach, imponowali wiedeńskim snobom swoją wyszukaną elegancją. „Przekonaliśmy się" — pisał Szymanowski do Stefana Spiessa — „że imponować ludziom w Wiedniu nie o wiele trudniej niż w Warszawie. Gdybyśmy obaj mieli więcej kabotyńsko - reklamiarskie natury, rezultaty mogłyby być większe". Oczywiście, tak błyskotliwy start obu przyjaciół w artystyczny i towarzyski świat wiedeński byłby nie do pomyślenia bez wydatnej pomocy hojnego zawsze księcia Lubomirskiego, który swym utalentowanym pupilom niczego nie odmawiał. Dzięki jego poparciu uzyskał Szymanowski bardzo dogodne warunki w umowie z Universal - Edition, dzięki jego protekcji zajął Fitelberg stanowisko jednego z dyrygentów Opery Cesarskiej z pominięciem żmudnej i długotrwałej drogi, jaką musieli przebywać inni kapelmistrze, zanim udało się im osiągnąć tę bardzo wysoką pozycję w muzycznym świecie wiedeńskim.

O ile zewnętrzne życie Szymanowskiego nosiło w tym czasie wszelkie pozory lekkomyślnego trwonienia czasu na zabawy, w jego życiu wewnętrznym zachodziły równocześnie bardzo doniosłe przeobrażenia. Dotąd najważniejszym i najbardziej upragnionym jego ce-

lem było zdobycie rzemiosła kompozytorskiego w tym zakresie, w jakim je opanowali najwybitniejsi przedstawiciele ówczesnej muzyki europejskiej. Cel ten w znacznym stopniu osiągnął w II Symfonii i II Sonacie. Nawet bardzo surowi i wybredni krytycy uznali wysokie wyrobienie techniczne, z jakim młody kompozytor potrafił sobie radzić z materiałem muzycznym. Ale jednostronne zainteresowania muzyczne spowodowały pewne zaniedbania w ogólnym wykształceniu kompozytora, na co teraz zwrócił uwagę. „Jestem właściwie dość niewykształcony i bez przygotowania" — przyznaje się w liście do Stefana Spiessa — „przy tym leniwy w stosunku do wszelkiej pracy, nie mającej bezpośredniego związku z moją twórczością". Trzeba się więc było zabrać do odrobienia zaległości. Szymanowski rozpoczął rozległą lekturę, głównie prac filozoficznych i historycznych. Wśród nich znalazły się także bardzo popularne wówczas dzieła: „Narodziny tragedii" Nietzschego i „Kultura Odrodzenia we Włoszech" Burkhardta. Kompozytor zdawał sobie sprawę, że osiągnięcie najwyższych szczytów w zakresie jakiejkolwiek sztuki jest niemożliwe bez obszernej kultury umysłowej. W warunkach, w jakich rozwijają się współcześnie sztuki piękne, mało posiadać choćby najbardziej mocny talent twórczy. Każdy wielki twórca wyrasta zawsze z podłoża kultury duchowej swoich czasów. Ponieważ zaś współczesna nasza kultura wzbogaciła się poprzez wieki bardzo licznymi i różnorodnymi elementami, wchłonięcie jej w możliwie obszernym zakresie i przetrawienie na własny użytek wymaga wszechstronnych uzdolnień umysłowych i wielkiego wysiłku.

Doniosłą rolę w ówczesnych przeobrażeniach Szymanowskiego odegrały dwie podróże do Włoch, które odbył na wiosnę w latach 1910 i 1911. Klimat artystyczny starych miast włoskich, wędrówki po licznych zbiorach sztuki i muzeach, zaczęły wywierać silny wpływ na krystalizowanie się jego artystycznej ideologii. Obcowanie z arcydziełami sztuki włoskiej, których piękno zwycięsko przetrwało próbę wieków, utwierdzało w nim wiarę w wiecznotrwałość szczerej i bezkompromisowej sztuki. Pod wrażeniem jednej z tych podróży pisał do Zdzisława Jachimeckiego: „Kiedy ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże 12 pokoleń, złożonych z Bachów i Beethovenów, jeśli jest muzykiem — Sofoklesów i Szekspirów, — jeśli jest poetą dramaturgiem, a jeśli... wyprze się przodków, lub ich

nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partołą... Gdyby Włochy nie egzystowały — ja bym też nie mógł egzystować. Nie jestem malarzem ani rzeźbiarzem, ale gdy przechodzę przez sale muzeów, kościoły, ulice wreszcie, gdy patrzę na te wyniosłe, dumne, wiecznie pobłażliwym i pogodnym uśmiechem, dla wszystkiego, co głupie, niskie i bezduszne, uśmiechnięte dzieła, — gdy uzmysłowię sobie te całe pokolenia najpiękniejszych, najgenialniejszych ludzi, czuję, że warto żyć i pracować..." Odtąd na wiele lat Włochy stały się duchową ojczyzną kompozytora. Tęsknił do nich przez cały czas trwania wielkiej wojny, kiedy linia frontu odcięła go w Tymoszówce od reszty Europy.

W okresie wiedeńskim zaczęły się u Szymanowskiego po raz pierwszy budzić wątpliwości co do wyłącznej doskonałości niemieckiej kultury muzycznej. W Wiedniu miał wiele okazji do poznania współczesnych dzieł kompozytorów różnych narodowości. Słyszał wówczas genialną operę Klaudiusza Debussy „Pelléas et Mélisande", ale nie potrafił jeszcze ocenić jej rewelacyjnego nowatorstwa. Zbyt silnie ciążył ku Wagnerowi, aby zrozumieć dzieło, które było właśnie protestem przeciwko tyranii artystycznej „czarodzieja z Bayreuth". Natomiast bardzo zaciekawiły go w roku 1913 występy słynnego rosyjskiego baletu Diagilewa. Szczególną jego uwagę zwrócił balet „Pietruszka" jego rówieśnika, młodego kompozytora rosyjskiego Igora Strawińskiego. Kiedy w kilka miesięcy później poznał ten utwór dokładnie, przegrywając go na fortepianie wspólnie z Arturem Rubinsteinem, napisał w liście do Stefana Spiessa zdanie świadczące o dokonywającym się przełomie: „Genialny jest Strawiński (od rosyjskich baletów), jestem nim strasznie przejęty i par conséquent zaczynam nienawidzić Niemców".

W tym czasie interesują też Szymanowskiego tematy egzotyczne. Kiedyś w Bibliotece Cesarskiej natrafił na poezje Mohameda Hafisa w niemieckim przekładzie Hansa Bethge. Rozpalone do białego żaru erotyki tego najwybitniejszego liryka perskiego XIV wieku zachwyciły Szymanowskiego. W listach z czasów komponowania „Pieśni miłosnych Hafisa" znajdujemy kilka wzmianek, świadczących o tym, jak silną podnietą twórczą stały się dla niego te wiersze. „Strasznie jestem przejęty moim Hafisem. Sam Allach mi go w ręce rzucił. Uważam, że to idealne teksty" — donosi Jachimeckiemu. „Napisałem nowy cykl pieśni do słów Hafisa — cudownego poety" — czy-

tamy w liście do Stefana Spiessa — „nie masz pojęcia, z jaką satysfakcją nad tym pracowałem". W rezultacie stworzył Szymanowski dwa cykle pieśni Hafisa. Pierwszy, obejmujący sześć erotyków, powstał w roku 1911, drugi cykl, złożony z pięciu pieśni, skomponował w pierwszych miesiącach wojennych 1914 roku.

W okresie dzielącym powstanie obu cykli „Pieśni miłosnych Hafisa" pracował Szymanowski nad pierwszą swoją operą „Hagith". Dzieło to, podobnie jak niegdyś operetka „Loteria na mężów", miało umożliwić kompozytorowi „zrobienie kariery" i stworzyć sposobność „zwiększenia dochodów", jak o tym zapewniał przyjaciół. Ponieważ Fitelberg zajął stanowisko dyrygenta w Operze Cesarskiej, wystawienie opery na deskach tej reprezentacyjnej sceny zdawało się Szymanowskiemu rzeczą łatwą. Jednak i tym razem chęć stworzenia utworu, który by mógł liczyć na popularność, spełzła na niczym. Szymanowski wybrał jednoaktowe libretto Feliksa Dörmanna, poruszające dość drastyczny motyw biblijny. Zarówno w wyborze tematu opery, jak i w stylu jej muzyki wzorował się na popularnej wówczas operze Ryszarda Straussa „Salome", skomponowanej do tekstu Oskara Wilde'a. Mimo starań, „Hagith" nie weszła jednak do repertuaru opery wiedeńskiej, a wykonana po wojnie w Düsseldorfie i Warszawie nie wzbudziła większego zainteresowania.

LATA WOJENNE

W marcu 1914 roku wyjechał Szymanowski do Włoch, poprzez Sycylię dotarł do północnej Afryki, zwiedził Alger, Konstantynę i Tunis, zapuścił się w głąb afrykańskiego lądu aż do Biskry na granice Sahary. Dalsze etapy podróży zaprowadziły go poprzez Rzym i Paryż do Londynu. W chwili gdy znalazł się w stolicy Anglii, nerwowy niepokój wobec zbliżającej się katastrofy wojennej dosięgał w Europie zenitu. Kiedy Austria skierowała swoje historyczne ultimatum do Serbii, Szymanowski zdecydował się wracać najbliższą drogą do Tymoszówki. „Dobrnąłem do domu ostatnim normalnym pociągiem" — pisał do Spiessa — „jesteśmy wszyscy w strasznym popłochu. Ja mam niby pracować: chciałem napisać koncert fortepianowy — ale nie wiem, czy co z tego będzie w takich warunkach". Jednak powoli paniczne nastroje mijają. A co dziwniejsze, kompozytor nieoczekiwanie nabiera ochoty do wojaczki: „Ja sam chwilami żałuję" — pisze w jednym z następnych listów do przyjaciela—„że

moja noga nie daje mi się wybrać na wojnę. Czy uważałeś, że w każdym — w takich chwilach budzi się coś trochę z dawnego awanturier'a — nawet w takich spokojnych indywiduach, jak ja". W Tymoszówce, bardzo jeszcze oddalonej od linii frontu, życie szybko wróciło do równowagi. Jedynym widocznym śladem wojny byli ranni żołnierze i rekonwalescenci, rozlokowani w oficynach tymoszowieckiego dworu.

Szymanowski pogrążył się teraz w rozpamiętywaniu obfitych wrażeń ostatniej podróży. Wywarła ona decydujący wpływ na ukształtowanie się jego poglądów artystycznych na najbliższe lata. Przede wszystkim postanowił ostatecznie zerwać z muzyką niemiecką i przejść do kręgu romańskiej kultury muzycznej. Decyzja ta miała w następstwie zmienić kierunek rozwoju całej muzyki polskiej.

Pośrednikiem w tej radykalnej zmianie był Igor Strawiński, którego balet „Pietruszka" wzbudził niegdyś w Wiedniu zainteresowanie Szymanowskiego. W Londynie poznał osobiście Strawińskiego i usłyszał jego nowe utwory, które przekonały go ostatecznie, że dalszy rozwój muzyki europejskiej z pewnością nie pójdzie po drodze mniej lub więcej udatnego epigonizmu wagnerowskiego, ale będzie czerpać z ożywczych źródeł, bijących z twórczości francuskich impresjonistów: Debussy'ego i Ravela. Ponadto podróż ta podniecila jeszcze dawne zainteresowania Szymanowskiego do kultury arabskiej, z którą zetknął się bezpośrednio na terenie północnej Afryki. Zaopatrzył się teraz w obszerną literaturę naukową, aby pogłębić swoją znajomość historii i kultury arabskiej. Niemniej silne przeżycia przyniósł mu pobyt na Sycylii, gdzie w licznych zabytkach architektonicznych odzwierciadla się dziwna historia tej wyspy, rządzonej w ciągu wieków na przemian przez Greków, Rzymian, Arabów i Wikingów. Jego zainteresowania rozszerzają się z kolei na kulturę helleńską, a potem na dzieje wczesnego chrześcijaństwa. Szymanowski ogarnął bardzo szeroki zakres problemów historycznych i filozoficznych. Przetrawienie ich wypełniło mu cały okres wojenny.

Te interesujące studia historyczne i filozoficzne zbliżyły Szymanowskiego do literatury. W tym czasie odkrył swój talent literacki i zaczął próbować swych sił i na tym polu. Literatura zajęła teraz w jego życiu ważną pozycję, a co więcej, przeniknęła do jego twórczości kompozytorskiej. Do tego czasu Szymanowski w swoich utworach instrumentalnych stał na gruncie muzyki absolutnej, wol-

nej od jakichkolwiek oddziaływań literackich czy malarskich. Teraz pod wpływem nowych zainteresowań artystycznych zaczyna się skłaniać do muzyki programowej: pragnie pewne treści literackie wyrazić środkami muzycznymi.

W pierwszym roku wojny jego twórczość muzyczna nosi cechy stadium przejściowego. Kiedy warunki w Tymoszówce po pierwszych wstrząsach wojennych wróciły do normy, Szymanowski zamiast podjąć pracę nad projektowanym koncertem fortepianowym, nawiązał do przedwojennych „Pieśni miłosnych Hafisa", dodając do dawnego cyklu nowy — złożony z pięciu pieśni. Szeroko rozbudowana partia fortepianowa pierwszego cyklu, usiłująca bogatą chromatyką odmalować duszną atmosferę poezji Hafisa, jeszcze nie wystarczała kompozytorowi. Kiedy przystąpił do komponowania drugiego cyklu, powierzył rolę akompaniamentu — orkiestrze. Dopiero obfita skala barw instrumentalnych umożliwiła Szymanowskiemu kongenialny przekład na język muzyczny namiętnych hymnów Hafisa na cześć miłości i wina. Wówczas też zinstrumentował na orkiestrę trzy pieśni pierwszego cyklu. Po wojnie światowej wykonano oba cykle w Operze Warszawskiej w formie baletu.

We wrześniu 1914 roku powstaje plan większego dzieła w nowym stylu. W ciągu jesieni i zimy naszkicował Szymanowski część III Symfonii, do której wprowadził solo tenorowe i chór. Po tekst do tej „symfonii-kantaty" sięgnął znowu do poezji perskiej. Wybrał „Pieśń o nocy" średniowiecznego mistyka perskiego Dżelâl eddin Rumi'ego. Pracę nad symfonią przerwał mu wyjazd na sezon zimowy do Kijowa. Ukończył ją dopiero w roku 1916, przy czym zrezygnował z planowanego pierwotnie finału, dorabiając do wcześniej skomponowanych części krótkie zakończenie. Trzecia Symfonia stanowi po drugim cyklu „Pieśni miłosnych Hafisa" następny krok na drodze zdobywania nowego stylu. I tu orkiestra operuje przede wszystkim barwą dźwięku, przy czym całą tę symfonię-kantatę wypełnia bez reszty nastrój najwyższego napięcia emocjonalnego. Jest to jedno z najbardziej ekstatycznych dzieł Szymanowskiego.

W Kijowie spotkał się Szymanowski ze swoim przyjacielem, znakomitym skrzypkiem, Pawłem Kochańskim, co skierowało jego zainteresowania kompozytorskie w zupełnie innym kierunku. Rozpoczął teraz pracę nad cyklem utworów skrzypcowych, który otrzymał tytuł „Mity". Wypracował w nim Szymanowski swój nowy styl

instrumentalny o silnie zaznaczonych tendencjach programowych. Wszystkie utwory, składające się na ten cykl, wyrastają z zainteresowania do świata antycznego. Od razu pierwszy utwór cyklu, zatytułowany „Źródło Aretuzy“, nawiązuje bezpośrednio do sycylijskich wspomnień kompozytora. W porcie w Syrakuzach, na małej wysepce Ortygii wypływa źródło, które według legendy ma podziemne i podmorskie połączenie z rzeką Alpeios w Arkadii. Tak źródło, jak i rzeka, otrzymały swe nazwy od bohaterów legendy: nimfy Aretuzy i bożka Alpeiosa, który, zakochany w Aretuzie, ścigał ją podmorskim tunelem aż na wyspę Ortygię. Drugi utwór — „Narcyz“ odnosi się do legendy o pięknym Narcyzie, który zakochał się w swoim odbiciu w wodzie. Trzeci — „Driady i Pan“ ilustruje popularną scenę mitologiczną: zaloty bożka Pana do leśnych driad. Równolegle niemal powstawał cykl fortepianowy, nazwany przez kompozytora „Metopami“. Oglądane niedawno w muzeum w Palermo greckie metopy (płaskorzeźby, przedstawiające sceny mitologiczne), nasunęły mu pomysł muzycznej transpozycji trzech tematów z Odysei Homera. Trzy „metopy“ Szymanowskiego otrzymały tytuły: „Wyspa syren“, „Kalipso“ i „Nauzyka“. Chociaż zarówno „Metopy“ jak „Mity“ wypływają z tych samych założeń twórczych, ich wartość artystyczna jest niejednakowa. Fortepianowe „Metopy“ są przeładowane dźwiękiem. Zamierzone przez kompozytora efekty barwne giną w gęstej masie dźwiękowej. Klawiatura jest tu niemal bez przerwy wykorzystana do granic możliwości pianistycznych. Natomiast w „Mitach“ potrafił Szymanowski wydobyć ze skrzypiec maksimum barwności i stworzyć swój oryginalny styl impresjonistyczny. „Mity“ w zestawieniu z impresjonistycznym stylem fortepianowym Debussy‘ego i Ravela stanowią bez wątpienia osiągnięcie artystyczne równe dziełom tych kompozytorów. Tym trzem utworom skrzypcowym zawdzięczał też Szymanowski w znacznej mierze swoją popularność w muzyce europejskiej. Nie ma dziś chyba wybitniejszego skrzypka na świecie, który by nie miał „Mitów“ w swoim repertuarze.

W roku 1915 podjął Szymanowski jeszcze raz próbę wypracowania swego impresjonistycznego stylu fortepianowego. Napisał nowy cykl trzech utworów fortepianowych pod wspólnym tytułem „Maski“. O ile w poprzednich cyklach chodziło o muzykę programową, w „Maskach“ sprawa się komplikuje. Tytuły trzech „Masek“: „Szecherezada“, „Błazen Tantris“ i „Serenada Don Juana“ nie na-

wiązują do jakichś wątków fabularnych. Szymanowski postanowił tu sparodiować muzycznie te trzy wybrane postacie — i ten właśnie zamiar wyraża tytuł „Maski". W jednym z listów do Stefana Spiessa, z okresu pracy nad „Maskami", czytamy: „Tylko co skończyłem mego Don Juana zupełnie i cieszę się z niego ogromnie. Pomimo pewnego niby parodystycznego stylu daleko więcej wart od tamtych odyssejskich sztuczek" („odyssejskie sztuczki" to oczywiście „Metopy"). Parodia, jaką zamierzył Szymanowski w „Maskach", wywodzi się jednak z przesłanek czysto literackich. Tutaj może najbardziej zbliżył się Szymanowski - muzyk do Szymanowskiego - literata. Jednak słuchacz muzyki „Masek" nie jest w stanie rozpoznać założeń tej parodii. Nie poddaje się tu bowiem parodii popularnych motywów muzycznych, lecz postacie literackie. Obok znanych powszechnie postaci Szecherezady i Don Juana pojawia się wśród „Masek" Szymanowskiego — Tantris. Tantris — to Tristan, słynny bohater rycerskiego dramatu miłosnego. Tristan pod tym zmienionym imieniem, w przebraniu błazna dostaje się na dwór króla Marka, aby jeszcze raz zobaczyć ukochaną Izoldę. Także w „Maskach" nie ustrzegł się kompozytor przeładowania dźwiękiem. Oddanie imponującego bogactwa pomysłów muzycznych przekracza tu już niemal możliwości fortepianu. Raczej wydaje się, że mamy tu do czynienia z orkiestrą zredukowaną do ram fortepianu. Szymanowski zdawał sobie sprawę z tej wady „Masek" i w ostatnich latach życia zamierzał przerobić je na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Jednak pracy tej nie zdążył już wykonać.

Bezpośrednio po ukończeniu „Masek" zabrał się Szymanowski do komponowania I Koncertu skrzypcowego op. 35. Sierpień 1916 roku spędził w Zarudziu, w majątku swego przyjaciela Józefa Jaroszyńskiego, gdzie bawił w tym czasie także Paweł Kochański. W ciągu kilku tygodni kompozytor naszkicował cały koncert, korzystając z pomocy Kochańskiego przy redagowaniu głosu skrzypcowego. „Muszę powiedzieć, że jestem bardzo kontent z całości" — pisał z Zarudzia do Spiessa — „znów różne nowe nutki — a zarazem trochę powrotu do starego. Całość strasznie fantastyczna i nieoczekiwana". Koncert skrzypcowy stanowi w twórczości Szymanowskiego stopniowy powrót na teren muzyki absolutnej. Jest to w zasadzie utwór jednoczęściowy, w którym jednak łatwo wyróżnić cztery ustępy, odpowiadające tradycyjnej formie symfonicznej. Tylko dwie początkowe części, zajmujące miejsce klasycznego Allegro i Andante,

mają charakter programowy. Jak to wykazał Jachimecki w swojej pracy o Szymanowskim („Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości“, Kraków 1927), posłużył się kompozytor, jako programem poetyckim, wierszem Tadeusza Micińskiego „Noc majowa“ (z cyklu „W mroku gwiazd“). Natomiast Scherzo i Finał są już dalszym rozwinięciem koncertu, zupełnie samodzielnym. Wiersz Micińskiego odegrał tu więc rolę podniety twórczej, która pobudziła wyobraźnię Szymanowskiego i umożliwiła mu uchwycenie pewnej atmosfery nastrojowej. Kompozytor bowiem nie miał zamiaru przekładania na język muzyczny wiersza Micińskiego. Koncert skrzypcowy to znowu dzieło ekstatyczne o przedziwnym uroku, które z łatwością zdobyło sobie powodzenie w całym świecie muzycznym.

Przy okazji I Koncertu wypada wspomnieć o charakterze współpracy Kochańskiego w dziełach skrzypcowych Szymanowskiego. Mało komu wiadomo, że Szymanowski znał skrzypce z własnej praktyki. W młodości ćwiczył się w grze skrzypcowej, szczególnie w czasie pobytu we Lwowie w r. 1907. Paweł Kochański, który należał do najwybitniejszych skrzypków tej epoki, przede wszystkim demonstrował kompozytorowi nowe zdobycze swojej techniki skrzypcowej, poza tym zaś, jak świadczą o tym zachowane szkice, opracowywał głos skrzypcowy pod względem opalcowania i smyczkowania. Czasem proponował też zmiany w szczególnie niewygodnych miejscach partii skrzypcowej, lub też podsuwał rozwiązania bardziej efektowne. Natomiast wyłącznym dziełem Kochańskiego jest w I Koncercie kadencja solowa, pojawiająca się przy końcu utworu.

Mimo wojny, do roku 1917 kompozytor prowadził tryb życia niewiele różniący się od czasów pokojowych. Sezony zimowe spędzał w Kijowie, dokąd o tej porze podążało całe zamożniejsze ziemiaństwo z Ukrainy, aby oddawać się przyjemnościom towarzyskiego życia. Na lato rodzina Szymanowskich wracała do Tymoszówki. Tu kompozytor zamykał się na długie godziny w skromnym pawiloniku drewnianym w ogrodzie, nazywanym w rodzinie „kompozytornią“, i pracował.

Jedyna rzecz, która go naprawdę wtedy martwiła, to niemożliwości wyjazdu za granicę. Pragnął jak najprędzej zaprodukować tam swoje nowe dzieła, jakże różne w stylu od całej jego twórczości przedwojennej. Ale i z tej sytuacji znalazło się pewne wyjście. Oto Szymanowski nie utrzymywał dotąd prawie żadnego kontaktu z rosyjskimi ośrodkami muzycznymi. Teraz, w okresie wojny, w czasie

kilkakrotnych podróży do Moskwy i Petersburga, udało mu się nawiązać stosunki z dyrygentami, solistami i wydawcami. Wiele zawdzięczał w tej sprawie p. Natalii Dawydow, zamożnej ziemiance z sąsiedztwa, gorącej wielbicielce jego talentu, która dzięki swoim licznym stosunkom towarzyskim, torowała mu drogę w rosyjskim świecie muzycznym. Przebywający wówczas w Petersburgu Paweł Kochański usilnie propagował twórczość swego przyjaciela. Pod koniec 1916 roku grunt był już należycie przygotowany. W najbliższym sezonie koncertowym miały się odbyć w Petersburgu trzy prapremiery dzieł Szymanowskiego: Paweł Kochański miał odegrać dopiero co napisany I Koncert skrzypcowy, pianista Sasza Dubiański przygotowywał wykonanie „Masek", na styczeń zaś 1917 roku zapowiedziano premierę III Symfonii pod dyrekcją Siloti'ego. W tym także czasie rozmowy prowadzone od kilku miesięcy z wielką moskiewską firmą wydawniczą Jurgensona dobiegały pomyślnego końca. W ten sposób również sprawa wydania jego najnowszych utworów była bliska realizacji. Zawsze bujne i różnorodne rosyjskie życie muzyczne mogło bezsprzecznie w dużym stopniu wyrównać Szymanowskiemu brak styczności z zagranicą.

Kiedy czytamy ówczesną korespondencję Szymanowskiego, wydaje się, że te wszystkie tak bardzo go wtedy pochłaniające sprawy kariery muzycznej toczą się w jakimś kraju, w którym nikt nie słyszał o wojnie. Kompozytor zdaje się nawet nie przeczuwać zdarzeń, które wkrótce zniweczą te wszystkie plany. Toteż kiedy pierwsze wstrząsy rewolucyjne zaczynają przebiegać przez Rosję, kompozytor jest zupełnie zaskoczony. Nie rozumie przemian, które wokół niego zachodzą. Widzi tylko, że świat, w którym się wychował i żył—nagle rozsypuje się w gruzy. Wszystko to wydaje mu się jakimś koszmarem. Osłabiony ciężką szkarlatyną, którą przebył w pierwszych miesiącach 1917 roku, oszołomiony szybko taczącymi się wypadkami politycznymi, popada w zupełne odrętwienie. Dopiero w lecie tego roku, a było to ostatnie lato, jakie spędził w Tymoszówce, zabiera się do komponowania. Po prostu ucieka od niezrozumiałej dla siebie rzeczywistości w abstrakcyjne sfery sztuki. W czasie tego lata powstaje III Sonata fortepianowa, I Kwartet smyczkowy i dwie kantaty „Agawe" i „Demeter" do słów Zofii Szymanowskiej. W toku tej intensywnej pracy twórczej przychodzi uspokojenie: „Szczęście, że z nerwami daleko mi lepiej, niż było wiosną" — donosi Spiessowi. — „Wyobraź sobie, że przeszedłem dość ciekawą ewolucję w stosunku

do otaczających zdarzeń. Przyszedłem do zupełnej zgody z samym sobą — czym się tłumaczy mój względnie dobry humor i pewien wewnętrzny spokój".

W dwóch najwybitniejszych dziełach tego okresu, w III Sonacie i I Kwartecie smyczkowym, wrócił Szymanowski ostatecznie do muzyki absolutnej. Wprawdzie Sonata w swoim tworzywie muzycznym posługuje się tymi samymi środkami impresjonistycznymi, które spotykamy w poprzednich cyklach fortepianowych: „Metopach" i „Maskach", ale tu posiadają one inny sens. Tam miały wyrażać pewne treści literackie, tu stają się same w sobie celem artystycznym. Jest to jedno z najbardziej abstrakcyjnych dzieł fortepianowych Szymanowskiego, a zarazem i najtrudniejsze z wszystkiego, co na ten instrument napisał. Chociaż, podobnie jak w I Koncercie skrzypcowym, w zasadzie jest to utwór jednoczęściowy, można w nim wyróżnić cztery ustępy tradycyjnej sonaty: allegro, część wolną, scherzo i finał. Jak w poprzednicho sonatach, finał ma tu formę fugi, która stanowi jedno z najwyższych objawień talentu Szymanowskiego w zakresie polifonii.

Rzecz charakterystyczna, że odwrócenie się od muzyki programowej, którego pierwszą pełną realizacją jest III Sonata, dokonało się u Szymanowskiego równocześnie z rozpoczęciem pracy nad wielką powieścią „Efebos". Z tego bowiem właśnie czasu pochodzą pierwsze dyspozycje i szkice do tej powieści. Jego twórczość artystyczna płynie więc teraz dwoma samodzielnymi łożyskami: muzycznym i literackim.

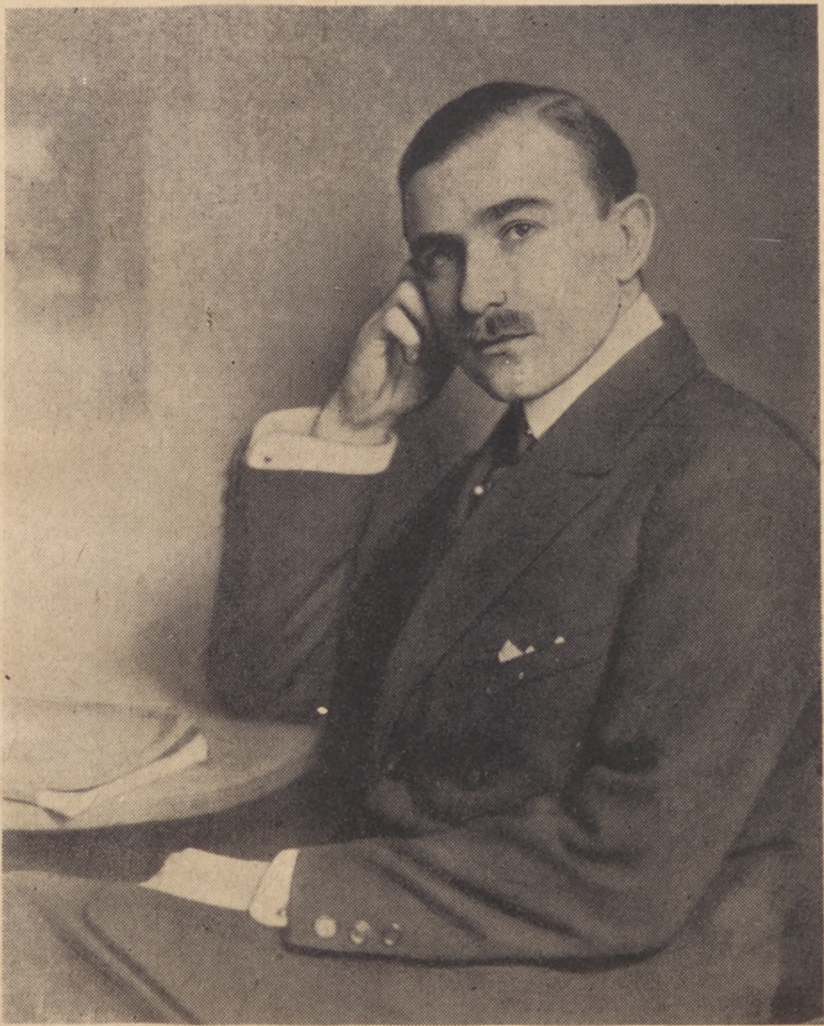
Napisany bezpośrednio po III Sonacie I Kwartet smyczkowy wyróżnia się szczególnie swoją atmosferą dźwiękową. Kompozytor, stojący jeszcze w Sonacie na gruncie konsekwentnego stosowania dysonansu, łagodzi teraz brzmienie swojej harmoniki. Specjalnie ciekawa pod tym względem jest ostatnia część Kwartetu — Burleska, wypracowana w klasycznej technice politonalnej. Każdy głos ma tu przepisaną inną tonację, tymczasem zamiast oczekiwanej kakofonii, otrzymujemy współbrzmienia uderzająco zgodne. Trzyczęściowy Kwartet Szymanowskiego jest w rzeczywistości utworem niedokończonym. Miał się składać z czterech części, przy czym kończąca ten utwór Burleska była pomyślana jako scherzo, finał zaś zamierzał Szymanowski ująć w formę fugi. Po skomponowaniu trzech części Kwartetu w lecie 1917 roku nie zdobył się już na dokończenie dzieła, gdy w roku 1922 wysyłał je na konkurs Ministerstwa Oświaty, które

przyznało mu pierwszą nagrodę. Kiedy zaś przygotowywał je do druku, zmienił tylko następstwo części. I Kwartet smyczkowy należy do najbardziej dostępnych dzieł Szymanowskiego z okresu wojny.

EFEBOS

W październiku 1917 roku Szymanowscy musieli się ostatecznie rozstać z Tymoszówką. Zamieszkali w Elizawetgradzie, dokąd udało im się przewieźć część zabytkowych mebli i pamiątek historycznych. W niedługi czas po wyjeździe Szymanowskich dwór tymoszowiecki spłonął doszczętnie. Zdarzenia te przerwały jeden z najbardziej intensywnych okresów twórczych w życiu kompozytora. O ile w Tymoszówce pracował w jakimś gorączkowym podnieceniu, teraz, w Elizawetgradzie, zarzucił zupełnie komponowanie i pogrążył się w rozmyślaniach. Liczne problemy, które w ciągu ubiegłych lat wojennych narastały w nim, zarówno pod wpływem wspomnień podróży na Sycylię i do Afryki, jak i obfitej lektury, a wreszcie także wypadków, toczącej się wokół rewolucji — domagały się jakiegoś wyładowania. Szymanowski zaczyna pisać. W ciągu dwu następnych lat powstaje szeroko zakreślona powieść „Efebos", na której kartach rozwikłał Szymanowski niepokojące go od dawna zagadnienia moralne i filozoficzne. Odgrodzony ścianami swej pracowni od brzydkiego miasteczka, w którym, jak pisał, „każda ulica, każdy dom jest śmiertelną obrazą oku i poczuciu smaku" — wywołuje wspomnienia włoskiego krajobrazu, na którego tle umieścił akcję swej powieści. „Efebos" przyniósł Szymanowskiemu nie tylko ulgę w dręczącej go problematyce. Pasjonująca go teraz praca literacka jest także ucieczką od rzeczywistości w przeszłość. Katastroficzny nastrój, w jaki pogrążył się pod wpływem ówczesnych zdarzeń, znajduje swój wyraz w licznych notatkach, które rzucał na kartki brulionów. Znajdujemy tam takie oto wyznanie: „Pisanie książek staje się często grzebaniem własnych snów o życiu, pożegnaniem na wieczność, płaczem samotnym nad świeżą mogiłą". Obok „Efebosa", który ujmował dręczące Szymanowskiego sprawy jego poglądu na świat w formę artystyczną, próbował także rozwinąć niektóre zagadnienia ściśle teoretycznie. Świadczą o tym zachowane w jego papierach fragmenty rozprawek filozoficznych.

W czerwcu 1918 roku Elizawetgrad w toku działań wojennych znalazł się pod okupacją wojsk austriackich i niemieckich. Szyma-



Karol Szymanowski
w r. 1911

nowskiemu nadarzyła się okazja nawiązania korespondencji z jego wiedeńskim wydawcą Universal - Edition. Skierowało to jego uwagę znowu na sprawy muzyki. Zabrał się do przeglądania i korygowania wszystkich dzieł napisanych w czasie wojny. Trzeba je było przygotować do druku. Dyrektor Universal - Edition, Hertzka, gorąco namawiał Szymanowskiego do wyjazdu do Wiednia. Pokusa była wielka, jednak wzgląd na niepewny los rodziny, która musiałaby pozostać w Elizawetgradzie, skłonił go do zrezygnowania z tego projektu.

W tym czasie powstał też pomysł napisania opery, której temat miał nawiązywać do wspomnień sycylijskich. Do współpracy nad librettem opery zaprosił swego kuzyna, Jarosława Iwaszkiewicza, który wówczas stawiał pierwsze kroki na polu literatury. Szymanowski nie dowierzał jeszcze swojej technice literackiej i wolał do opracowania wierszowanego libretta wezwać na pomoc poetę. Iwaszkiewicz odwiedził kompozytora w lecie 1918 roku w Elizawetgradzie i tam w ciągu długich rozmów zaczęły się krystalizować pierwsze zręby fabuły „Króla Rogera", na razie nazywanego jeszcze ogólnie „sycylijskim dramatem". Po wyjeździe z Elizawetgradu Iwaszkiewicz wypracował szkic libretta, po czym spotkał się z kompozytorem ponownie w Odessie, gdzie w dalszym ciągu omawiali szczegóły dramatu. Szymanowski w czasie tych rozmów usiłował przelać w Iwaszkiewicza wszystkie swoje wrażenia sycylijskie i afrykańskie, streszczał mu czytane przez siebie książki, słowem pragnął go zbliżyć do atmosfery duchowej, w której sam przebywał. Młody poeta chłonął każde jego słowo. Tęsknił razem z nim za pięknem sycylijskiego pejzażu, zachwycał się egzotycznym czarem arabskiej kultury. Jadąc na spotkanie z Szymanowskim do Odessy, naszkicował w pociągu na kartkach kieszonkowego kalendarza sześć drobnych wierszy, które otrzymały wspólny tytuł „Pieśni Muezzina Szalonego". Są one oczywiście echem afrykańskich opowiadań kompozytora. Wiersze te pobudziły silnie wyobraźnię twórczą Szymanowskiego. Zapomniał teraz na pewien czas o swej powieści. Po powrocie do Elizawetgradu w ciągu kilku dni napisał muzykę do wierszy swego kuzyna, usiłując dać w niej esencję atmosfery Wschodu. Jest to muzyka pełna chromatyki i ozdobnych koloratur. „Pieśni Muezzina" należą do tych utworów Szymanowskiego, które mają „barokowe zakrętasy, pachną piżmem i są duszne choć piękne" — jak trafnie je określił później Iwaszkiewicz.

Wspólna praca nad librettem opery doznała dłuższej przerwy. W październiku 1918 roku Iwaszkiewicz przedostał się do Warszawy, Szymanowski zaś powrócił w Elizawetgradzie do pracy nad powieścią „Efebos", oczekując na libretto, które miał mu z Warszawy nadesłać Iwaszkiewicz. „Czuję się nasycony moją literacką manią" — pisał w styczniu 1918 roku do Augusta Iwańskiego — „znów z rozkoszą zabiorę się do muzyki, oczywiście w innych warunkach i do czegoś innego, co i moje poetyckie instynkty będzie podniecało". Niemniej jednak w ciągu całego tego roku Szymanowski pracował nad drugim tomem „Efebosa". Nie doczekał się libretta, Iwaszkiewicz bowiem, gdy tylko znalazł się w Warszawie, nawiązał kontakt z młodymi poetami grupy „Skamandra", zaczął odnosić swe pierwsze sukcesy literackie i — rzecz zrozumiała — nie potrafił już wskrzesić w sobie sycylijskich tęsknot Szymanowskiego. Jednak kompozytor nie mógł wyczuć tej nowej zupełnie sytuacji, w jakiej znalazł się Iwaszkiewicz, toteż raz po raz w listach do przyjaciół w Warszawie dowiadywał się o losy swego libretta.

POWRÓT DO POLSKI

Pod koniec 1919 r. Szymanowski zdecydował się ostatecznie porzucić Elizawetgrad. Okrężną drogą przez Rumunię dotarł w grudniu do Warszawy. Przyjechał sam, reszta rodziny wróciła do kraju dopiero w lutym następnego roku. Radość z powodu powrotu do Polski nie trwała zbyt długo. Okazało się bowiem, że niechętny stosunek warszawskiego świata muzycznego do jego twórczości nie uległ w ciągu wojny żadnej zmianie. Kiedy Szymanowski na koncercie kompozytorskim w sali Warszawskiego Konserwatorium zaprezentował swój dorobek wojenny, napływ publiczności był więcej niż skromny. Krytyka zaś przyjęła jego dzieła z nieukrywaną niechęcią. „Koncert tutaj" — pisał Szymanowski do Zdzisława Jachimeckiego — „dał mi wiele do myślenia i to rzeczy dość gorzkich. Stwierdziłem ponownie to, co przed siedmiu laty zmusiło mnie już raz do opuszczenia Warszawy, mianowicie iż pomiędzy mną a publicznością polską (a przynajmniej warszawską) nie ma żadnego realnego kontaktu, że jestem im niezrozumiały, a może nawet niepotrzebny w ogólnej strukturze muzyki polskiej, typowym niegodziwcem, służącym tylko po to, by wykazać, jakimi miernotami są przeważnie warszawscy muzykusi. Europejska atmosfera mojej sztuki jest wprost nie do

przełknięcia dla takiego prowincjonalizmu. Zawadzam im, bo kompromituję i demaskuję... Pomimo udziału Pawła Kochańskiego, który cieszy się tu strasznym i w najwyższym stopniu zasłużonym powodzeniem, i mojej siostry, która, jak sam wiesz, na takież powodzenie w zupełności zasługuje, sala nie była wysprzedana. Czyli w Warszawie nie znalazło się 600 osób, które by interesowało, co ja robiłem przez ostatnie 5 lat. Przyznasz, że to niewesołe. Wyobrażam sobie, co by się działo w Petersburgu czy Moskwie, gdyby tam po 5 latach wrócił i wystąpił jakiś Skriabin lub Rachmaninow. Być może, iż oni obaj więcej warci niż ja, ale wedle stawu grobla — my znów tu takiej profuzji muzyków nie posiadamy".

Wśród takich nastrojów dojrzewa w Szymanowskim decyzja wyjazdu za granicę. Narazie jednak bierze czynny udział w warszawskim życiu muzycznym. Z ramienia Centralnego Komitetu Propagandy zajmuje się organizowaniem koncertów dla żołnierzy, komponuje marsze, równocześnie zaś zachęca Iwaszkiewicza do wykończenia libretta „Króla Rogera". Podczas gdy Iwaszkiewicz redagował ostatnie strofy libretta, Szymanowski napisał dla Teatru Polskiego w Warszawie mały balecik pt. „Mandragora". Jest to typowa „commedia dell'arte", pomyślana na wzór tych humorystycznych przedstawień, które rodzeństwo Szymanowskich urządzało w Tymoszówce. W tym przypadku „Mandragora" miała służyć za zakończenie wystawianej w Teatrze Polskim komedii Moliera „Mieszczanin szlachcicem". Szymanowski wyposażył „Mandragorę" w przekorną i dowcipną muzykę. Wykonano ją wielokrotnie w Warszawie, później — już bez związku z komedią Moliera za granicą, jako balet.

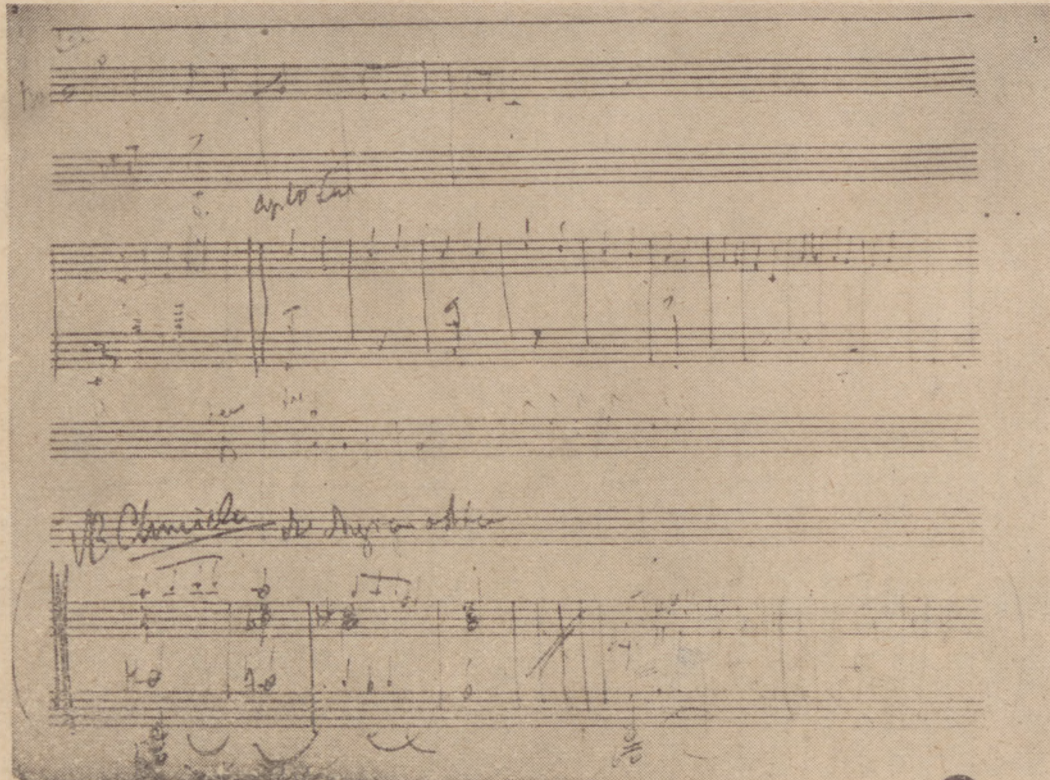
W czerwcu 1920 roku Iwaszkiewicz wykończył wreszcie libretto „Rogera". Szymanowski zabrał się zrazu z wielkim zapałem do komponowania, ale wkrótce miało się okazać, że i dla niego ten temat wyłuskany z sycylijskich wspomnień wiele stracił ze swej siły atrakcyjnej. Także dla Szymanowskiego zmiana otoczenia nie mogła być obojętna. To, co w jego elizawetgradzkiej pustelni zdawało się mienić pięknymi i kuszącymi barwami, teraz w zetknięciu z prawdziwym i bujnym życiem warszawskim jakoś zbladło i zszarzało. Jednak kompozytor nie zrezygnował z pracy. W październiku 1920 roku doprowadził szkic opery do początkowych taktów drugiego aktu. Pracę przerwała mu pierwsza podróż do Ameryki.

Już od pewnego czasu przygotowywał Szymanowski wraz z przyjacielem swoim Janem Effenberg-Śliwińskim podróż propa-

gandową do szeregu stolic europejskich z ramienia ówczesnego Biura Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rady Ministrów. Podjęli się urządzić tam koncerty i wystawy sztuki polskiej. Jeszcze w toku przygotowania tej akcji znalazł się Szymanowski w Londynie, gdzie spotkał się z Pawłem Kochańskim i Arturem Rubinsteinem. Pod wpływem ich perswazyj zrezygnował ze swej misji kulturalnej i zamiast do Skandynawii, jak przewidywał pierwotny plan podróży, wyjechał do Ameryki. Rubinstein, który całą wojnę spędził na Zachodzie, właśnie w tym okresie wybił się na czoło pianistów europejskich i zdobył sobie szczególne powodzenie w Ameryce. Teraz postanowił ułatwić swoim przyjaciołom start na światowej arenie muzycznej. Taki był cel tej podróży. Start powiódł się tylko Pawłowi Kochańskiemu, który od razu zajął wybitną pozycję wśród wirtuozów amerykańskich. Natomiast Szymanowski, zarówno z racji ciężaru gatunkowego swojej twórczości, jak i przez swoją niechęć do wszelkich kompromisów artystycznych, nie był oczywiście typem kompozytora, który by mógł zrobić błyskawiczną karierę w amerykańskim stylu. Mimo to jednak pobyt w Ameryce i dla niego nie był bez korzyści. Udało mu się nawiązać liczne kontakty z międzynarodowymi sferami muzycznymi, poznał wielu dyrygentów i wirtuozów, co ułatwiło w przyszłości popularyzację jego dzieł w całym świecie. Rubinstein nie zniechęcił się niepowodzeniem przyjaciela. W następnym sezonie koncertowym umożliwił Szymanowskiemu podjęcie nowej próby, zapraszając go powtórnie do Ameryki.

OKRES NARODOWY

Wracając z Ameryki do kraju w maju 1921 roku, przeżył Szymanowski jeden z najbardziej doniosłych momentów w swej karierze kompozytorskiej. Podobnie jak przed siedmiu laty spotkał się w Londynie z Igorem Strawińskim i podobnie jak wówczas — doznał pod jego wpływem głębokich przeobrażeń w swej ideologii artystycznej. Spotkanie przedwojenne skłoniło Szymanowskiego do zerwania związków z muzyką niemiecką i przejścia na stronę francuskiej kultury muzycznej. Teraz — pod wrażeniem nowych dzieł Strawińskiego, zdecydował się związać swoją muzykę z polską muzyką ludową. W jego twórczości rozpoczął się najważniejszy okres — narodowy. Strawiński już w dawniejszych swoich dziełach



Karta z notatnika muzycznego Karola Szymanowskiego
(zapiski do „Harnasiów”)

baletowych korzystał obficie z rosyjskiego folkloru, który potrafił przetapiać w urzekającą swym pierwotnym rytmem i barwnością muzykę. Jednym z takich dzieł, które wzbudziło prawdziwy zachwyt Szymanowskiego, był balet Strawińskiego „Pietruszka". Ale w okresie wojny styl Strawińskiego przeszedł dalszą ewolucję. Jego nowe dzieło, balet „Wesele", nad którym teraz pracował i którego fragmenty przegrywał Szymanowskiemu na fortepianie, sięgało z przedziwną intuicją artystyczną w najgłębsze pokłady rosyjskiej muzyki ludowej. Tutaj nie były już potrzebne cytaty folkloru. Genialny kompozytor swymi własnymi środkami artystycznymi potrafił w doskonałej formie wyrazić istotę „rosyjskości". Wrażenie „Wesela" było ogromne.

Z początkiem czerwca 1921 roku wrócił Szymanowski do kraju. Zamierzał tu spędzić całe lato, a jesienią wyruszyć z powrotem do Ameryki. Na warsztacie kompozytorskim czekała na wykończenie opera „Król Roger". Jednak Szymanowski, coraz dalej odbiegający od nastrojów, które w czasie wojny nasunęły mu myśl tworzenia tego, jak go nazywał — „sycylijskiego dramatu", nie umiał do niego wrócić. Nowe wrażenia artystyczne skierowały jego zainteresowania twórcze w innym kierunku. Po kilku tygodniach pobytu w kraju pisał do Artura Rubinsteina: „Na razie nic jeszcze oprócz kilku piosenek nie napisałem — mam zamiar zabrać się do skończenia opery — ale ciężko idzie. Zanadto w tym długą przerwę zrobiłem i mało mnie już interesuje". Owych „kilka piosenek" — to „Słopiewnie" do słów Juliana Tuwima, w których Szymanowski podjął próbę stworzenia jakiegoś prasłowiańskiego stylu. „Słopiewnie", operujące zestawieniami polskich pierwiastków słownych, z których poeta buduje nowe pojęcia, zrozumiałe tylko przez swój walor nastrojowy — były niemal idealną kanwą dla wypracowania tego nowego stylu. Oprócz „Słopiewni" w czasie lata napisał Szymanowski entuzjastyczny artykuł o Strawińskim, w którym nazywa go „bezwzględnie największym dziś twórcą muzycznym".

Zamiłowanie do egzotyki wschodniej, jakie objawiał Szymanowski w okresie pierwszej wojny światowej, miało swą przyczynę w potrzebie znalezienia jakiejś oryginalnej podstawy twórczej, która by wzbogaciła jego muzykę nowymi elementami. Wiemy już, że zachwyt dla kultur egzotycznych zjawił się u niego właśnie w momencie, w którym uświadomił sobie w całej pełni jałowość powagnerow-

skiej muzyki niemieckiej, a zarazem niebezpieczeństwo, w jakim znalazła się i jego własna twórczość związana dotąd silnie z muzyką niemiecką. Dwa cykle „Pieśni miłosnych Hafisa", III Symfonia, „Pieśni Muezzina Szalonego" — to główne dzieła, wysnute z podziwu dla kultury arabsko-perskiej. Niemniej silnym wpływem odcisnęła się na ówczesnych dziełach Szymanowskiego kultura antyczna, o czym świadczą „Metopy", „Mity", kantaty „Demeter" i „Agawe". Syntezą zaś tych dwóch kultur stała się opera Szymanowskiego „Król Roger". Tak odległymi drogami zbliżał się Szymanowski do odkrycia egzotycznej kultury muzycznej w swojej własnej ojczyźnie — do odkrycia muzyki podhalańskiej.

Zbliżenie Szymanowskiego do polskiej muzyki ludowej nie było łatwe: wymagało bowiem przezwyciężenia w nim samym pewnych silnie zakorzenionych uprzedzeń. Kompozytor od chwili, gdy postawił sobie ambitny cel dociągnięcia swojej twórczości do europejskiego poziomu, dość sceptycznie oceniał wartość folkloru muzycznego dla celów kompozytorskich. Widział w tym łatwiznę twórczą, niegodną prawdziwego kompozytora. Pogląd ten wynikał z sytuacji ówczesnej muzyki polskiej, w której właśnie co słabsi kompozytorzy łatali braki swej inwencji melodycznej — muzyką ludową. Już w 1907 roku, w jednym z listów do Zdzisława Jachimeckiego, nazwał ten proceder „dyletantyzmem i jeżdżeniem po swojskich oberkowo-sielankowych motywach". Jego twórczość, skoro miała wznieść się ponad przeciętność współczesnej muzyki polskiej, musiała przynajmniej na razie odrzucić ten sposób wyrażania swej polskości. „Nie należy w mojej muzyce szukać kosmopolityzmu, czy — gorzej jeszcze — internacjonalizmu"—bronił się kiedyś przed atakami krytyki. — „Można w niej znaleźć jedynie „europejskość", ta zaś nie zaprzecza polskości". Dopiero po wojnie światowej poglądy Szymanowskiego na sprawę muzyki ludowej jako tworzywa artystycznego miały ulec zmianie.

Po raz pierwszy zetknął się Szymanowski z muzyką góralską w kilka miesięcy po swym powrocie do Polski. W marcu 1920 roku odbył się we Lwowie jego koncert kompozytorski z udziałem siostry Stanisławy i Pawła Kochańskiego. Po koncercie ówczesny dyrektor Konserwatorium Lwowskiego Adam Sołtys urządził u siebie przyjęcie na cześć kompozytora i tam spotkał się Szymanowski z prof. Adolfem Chybińskim. Prof. Chybiński, muzykolog, który właśnie

w tym czasie wespół z dyrektorem Muzeum Tatrzańskiego Juliuszem Zborowskim zajmował się gromadzeniem muzycznego folkloru na Podhalu, zwrócił Szymanowskiemu uwagę na pewne oryginalne cechy melodii podhalańskich, między innymi na to, że posiadają one swoją odrębną skalę i że w niektórych przypadkach budowa ich wskazuje na pochodzenie od muzyki granej na dudach. Szymanowski zainteresował się tą sprawą i z zaciekawieniem słuchał melodii, przegrywanych mu na fortepianie przez prof. Chybińskiego. Już wkrótce miało się okazać, że „ziarno padło na podatną glebę". Szczególnie jedna z tych melodii przypadła Szymanowskiemu do smaku. Zjawiła się ona na wstępie pieśni „Św. Franciszek" ze „Słopiewni" Tuwima, od niej rozpoczął Szymanowski także swój wielki balet „Harnasie". Ciekawe, że w czasie swych licznych pobytów w Zakopanem, przed wojną światową, Szymanowski nie zauważył zupełnie muzyki góralskiej, choć zapewne miał okazję nieraz ją słyszeć. Dopiero entuzjastyczny do niej stosunek lwowskiego muzykologa ukazał mu jej swoiste piękno, które teraz zapragnął ująć w artystyczne ramy swojej sztuki.

Kiedy przed pierwszą podróżą do Ameryki Szymanowski zatrzymał się na dłuższy czas w Londynie, spotkał tam Sergiusza Diagilewa, twórcę sławnego Rosyjskiego Baletu, który przez wiele lat stanowił artystyczną sensację Europy. Szymanowski już w okresie wojny światowej nosił się z zamiarem napisania jakiejś muzyki baletowej. Rodzaj ten osiągnął wtedy bardzo wysoki poziom artystyczny, w czym niemała zasługa przypada Diagilewowi, który umiał nim zainteresować najwybitniejszych kompozytorów europejskich. Szymanowski zamierzał wykorzystać swoje londyńskie spotkanie z Diagilewem do uzyskania od niego zamówienia na balet. Niestety, plan ten nie powiódł się. Zespół Diagilewa przechodził właśnie ostry kryzys, który groził w każdej chwili rozpadnięciem się całej trupy baletowej. Nic dziwnego, że w takiej sytuacji Diagilew nie kwapił się z rozdzielaniem zamówień na nowe balety. Jednak sprawa baletu nie przestawała niepokoić Szymanowskiego.

Z początkiem czerwca 1921 roku spotkał Szymanowski w Warszawie swoich dwóch przyjaciół, literatów, Jarosława Iwaszkiewicza i Mieczysława Rytarda. Wrócili oni właśnie z Podhala, gdzie na wycieczkach w okolice Zakopanego i Rabki spędzili wakacje. Młodzi poeci kipieli wprost entuzjazmem dla gór i góralszczyzny. Udało im się wreszcie zarazić tym entuzjazmem i Szymanowskiego. W rozmo-

wach wyłonił się projekt baletu góralskiego, przy czym obaj poeci podjęli się opracować odpowiedni scenariusz. Po powrocie z drugiej podróży do Ameryki kompozytor udał się na dłuższy czas do Zakopanego, aby zbierać materiały do swego baletu. Brał udział w licznych „frajdach muzycznych"—jak nazywał organizowane dla niego przez przyjaciół wieczornice góralskie z tańcami i muzyką, i zapisywał stronice swego notatnika kompozytorskiego ciekawszymi melodiami. Niecierpliwie czekał na ukończenie scenariusza baletu, nad którym pracował teraz Rytard ze swoją żoną, góralką, Heleną Rojówną. Wśród tych prac wstępnych do baletu, który rozpalał coraz bardziej jego wyobraźnię, nie zrezygnował jednak z dokończenia „Króla Rogera", — choć — jak przyznawał w listach do przyjaciół— temat ten zupełnie mu już obrzydł. Dopiero w 1923 roku otrzymał Szymanowski pierwszą redakcję scenariusza baletu i zabrał się niezwłocznie do komponowania. Jednak praca nad baletem przeciągnęła się aż do roku 1931, a więc od pierwszych projektów tego dzieła, do jego ukończenia upłynęło równe dziesięć lat. Tymczasem scenariusz ulegał jeszcze różnym zmianom, powoli też ustalała się nazwa baletu „Harnasie".

Fabuła baletu jest następująca: W świątecznym dniu zebrały się na hali dziewczęta, wśród których wyróżnia się urodą młoda góralka, narzeczona bogatego gazdy. Jest smutna, gdyż niedługo ma z woli rodziców poślubić człowieka, którego nie kocha. Nagle rozlega się strzał — na hali zjawiają się zbójnicy. Zeszli z gór, aby pobawić się z dziewczętami. Między młodym wodzem zbójników a narzeczoną górala nawiązuje się miłość od pierwszego wejrzenia. Z kolei akcja przenosi się do wnętrza góralskiej chałupy, gdzie jesteśmy świadkami obrzędu oczepin. Wśród zabawy weselnej wpadają do izby zbójnicy. W ogólnym tumulcie gaśnie światło, harnaś porywa pannę młodą i uprowadza ją w góry.

Muzyka „Harnasiów" daje nam niejako sam ekstrakt góralszczyzny. W ciągu wieloletniego pobytu w Zakopanem, które po Tymoszówce stało się jego drugim domem, Szymanowski przyswoił sobie i przetrawił kulturę góralską w jej najróżnorodniejszych przejawach. W partyturze „Harnasiów", którą długo cyzelował, potrafił wyłuskać z muzyki podhalańskiej jej najbardziej charakterystyczne cechy: szorstkość, wigor rytmiczny, zapamiętanie taneczne i szeroki oddech melodii. Cały ten odrębny, niewątpliwie egzotyczny świat muzyczny, wyraził Szymanowski współczesnymi środkami muzycz-

nymi i udostępnił odczuwaniu muzycznemu wszystkich.

W okresie pracy nad „Harnasiami" podjął Szymanowski ambitne, choć artystycznie dość ryzykowne zadanie odświeżenia formy mazurka. Wydawało się bowiem, że po mazurkach Chopina nie uda się już nikomu osiągnąć w tym rodzaju zupełnej oryginalności. Liczne mazurki pisane przez kompozytorów po Chopinie okazywały się zazwyczaj w większym lub mniejszym stopniu naśladownictwem jego wzorów. Szymanowski, przejmując od Chopina tylko ogólny schemat mazurka, potrafił go wypełnić nową treścią muzyczną. Po tematykę do swoich mazurków sięgnął, nie jak Chopin do muzyki ludowej Mazowsza, lecz do bliskiej mu teraz muzyki podhalańskiej. To skrzyżowanie nizinnego tańca z góralską melodyką dało niespodziewane rezultaty. Mazurki Szymanowskiego mają własny, wyraźny profil artystyczny i to nie tylko dzięki góralskiej tematyce, która zresztą nie we wszystkich mazurkach znalazła zastosowanie. Kompozytor potrafił wytworzyć tu specjalną atmosferę harmoniczną i rozwinąć duże bogactwo pomysłów. Podobnie jak w mazurkach Chopina każdy spośród dwudziestu mazurków Szymanowskiego, zawartych w opus 50, stanowi swego rodzaju indywidualność muzyczną. W mazurkach nastąpiło też wyklarowanie faktury fortepianowej, która daleko odbiega od gęstej masy dźwiękowej „Masek" czy III Sonaty fortepianowej.

DOJRZAŁOŚĆ ARTYSTYCZNA

W ciągu kilku pierwszych lat po pierwszej wojnie światowej twórczość Szymanowskiego wkroczyła ostatecznie w okres pełnego mistrzostwa. Wśród licznych podróży na Zachód, które pozwoliły mu zorientować się w sytuacji powojennej muzyki europejskiej, skrystalizował się jego własny, nowy styl i główne zręby jego nowej ideologii artystycznej. Wszystkie zmiany, jakie teraz w nim zachodzą, posiadają bardzo doniosłe znaczenie, gdyż od nich już będzie zależeć cała jego dalsza twórczość. W tym czasie Szymanowski zbliża się do czterdziestki. W porównaniu z innymi, wybitnymi kompozytorami jego pokolenia, mogłoby się wydawać, że swą dojrzałość artystyczną osiągnął dość późno. Ravel, Strawiński, de Falla, Bartok w tym wieku posiadali już oddawna ustaloną pozycję artystyczną. Pomijając już różnice w gatunku talentu na pewne opóźnienie w rozwoju Szymanowskiego wpłynął niewątpliwie fakt, że nie posiadał on równych z nimi warunków startu. Tamci mogli rozpocząć

swoją twórczość nawiązując po prostu do osiągnięć starszego pokolenia. Natomiast Szymanowski nie miał do czego nawiązywać. Polska twórczość muzyczna w początkach jego kariery kompozytorskiej nie tylko nie nadążała za rozwojem muzyki europejskiej, ale zajmowała wobec wszelkich nowych prądów stanowisko niechętne, jeżeli nie wrogie. Skutki tego zacofania odczuwał Szymanowski dotkliwie w ciągu całego życia. Wiele energii musiał zużywać na odpieranie ataków konserwatywnej opinii muzycznej, przy czym sytuacja jego była tym trudniejsza, że do walki musiał stawać sam. Dopiero około roku 1930 pojawiło się młode pokolenie kompozytorów polskich, które część walki o nową muzykę polską wzięło na swoje barki. Jest to jeden z najbardziej doniosłych momentów w rozwoju jego twórczości, o którym nie wolno nam zapominać, gdy obserwujemy częste i pozornie kapryśne przemiany jego stylu. Działalność kompozytorska Szymanowskiego wypadła na okres przełomowy w muzyce europejskiej. Już w zaraniu swej kariery znalazł się w gąszczu różnorodnych i ścierających się z sobą prądów artystycznych. Wtedy jednak zasadnicze linie rozwojowe muzyki nie były tak wyraźne, jak dziś, gdy patrzymy na te czasy z pewnej perspektywy historycznej. Młody Szymanowski nie potrafił zdać sobie sprawy z faktu, że oto właśnie kończy się półtorawiekowy okres hegemonii muzyki niemieckiej i że ośrodek postępu przesuwa się do Francji. Nie znalazł wśród starszego pokolenia kompozytorów polskich żadnego przewodnika, który by mu ułatwił orientację w tym lesie różnorodnych haseł artystycznych. Nic dziwnego, że zdany wyłącznie na własne siły błądził, zmieniał kierunki swej twórczości, zanim wreszcie trafił na właściwą drogę. W tym przedzieraniu się poprzez ówczesną muzykę europejską tkwi ogrom pracy, która miała służyć nie tylko jemu, lecz także przyszłej muzyce polskiej. Nasi młodzi kompozytorzy nie musieli już podejmować równie pionierskiego trudu, ale po prostu zaczęli od Szymanowskiego.

Charakterystycznym momentem nowej ideologii artystycznej, którą Szymanowski wypracował w okresie powojennym, było nawiązanie do Fryderyka Chopina. Widzi w nim teraz ideał kompozytora narodowego i dochodzi do wniosku, że naturalny rozwój muzyki polskiej może się odbywać jedynie w ramach tradycji chopinowskiej. „Fryderyk Chopin" — pisał w artykule, zamieszczonym w Skamandrze — „jest wieczystym przykładem, czym być może muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski,

nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej“. Mamy słuszne prawo zapytać, dlaczego Szymanowski tak późno doszedł do takich wniosków. Przecież już w swoich Preludiach op. 1 wyraźnie nawiązywał do Chopina, a potem drogę tę porzucił i zaczął czerpać wzory z muzyki niemieckiej. Odpowiedzi na to pytanie musimy znowu szukać w sytuacji muzyki polskiej, jaką zastał Szymanowski w początkach swej działalności kompozytorskiej. Jeżeli nie chciał się pogodzić z jej konserwatywnym kierunkiem i miał ambicję zrównania swej twórczości z najwyższym europejskim poziomem, musiał zdecydowanie zerwać z tym wszystkim, co reprezentowali współcześni mu kompozytorzy polscy. Wiemy już, że odnosił się wtedy niechętnie do wszelkiej ludowości w muzyce, widząc w niej tylko pozory jakiejś muzyki narodowej. Podobnie musiał się odwrócić od tego wszystkiego, co w ówczesnej muzyce polskiej uchodziło za kontynuację dzieła Chopina. Jeżeli bowiem nawiązywano w tym czasie do Chopina, to tylko w sensie płytkiego naśladownictwa niektórych cech jego stylu. Rzecz jasna, że taka droga najmniejszego oporu nie mogła pociągać Szymanowskiego. Natomiast teraz sytuacja uległa gruntownej zmianie. Szymanowski zbliża się do Chopina jako dojrzały już artysta, władający obszernym zasobem środków kompozytorskich. Czuje się już na siłach dalej rozwinąć — a nie naśladować — jego dzieło. W swojej pięknej pracy o Chopinie wskazuje na konieczność ponownego o d k r y c i a Chopina. „Twierdzimy śmiało“ — pisze tam Szymanowski — „iż przy całym bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina — bohatera narodowego, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki polski artysta, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne, pozostało wartością samą w sobie, na marginesie niejako dalszej polskiej twórczości muzycznej. Dzieło zaś wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej, twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko. Bezsprzecznie najbardziej istotnym zagadnieniem dla przyszłej „Młodej Polski“ w muzyce, będącym niemal warunkiem sine qua non jej istnienia — jest... ponowne „odkrycie“ Fryderyka Chopina, ostateczne wydobycie jego mumii z gromadzonych przez stulecie niemal powijaków wszelakiej wzruszeniowej retoryki, uświadomienie sobie realne i praktyczne dróg, ku niezawisłości polskiej muzyki wiodą-

cych, po których nikt po nim pójść nie chciał czy nie zdołał..." Oto punkt zaczepienia dla nowej ideologii artystycznej Szymanowskiego.

Przełom, który dokonał się w twórczości Szymanowskiego po jego powrocie do Polski, oddalił go zupełnie od stylu impresjonistycznego, charakteryzującego dzieła z okresu wielkiej wojny. Niektóre spośród nich słyszy dopiero teraz po raz pierwszy, jak III Symfonię, I Koncert skrzypcowy i I Kwartet smyczkowy. Poza tym trudzi się nad olbrzymią partyturą opery „Król Roger", jedynym dziełem, które łączy go z dawno już przebrzmiałym okresem wojennym. Sława, jaką Szymanowski zaczyna sobie teraz zdobywać za granicą, opiera się głównie na utworach z tamtych czasów. Szczególną rolę odegrały w tym wypadku „Mity" i I Koncert skrzypcowy, których oryginalny styl okazał się rewelacją we współczesnej literaturze skrzypcowej.

Obok dwóch podróży do Ameryki, które — jak wiemy— nie dały spodziewanych rezultatów, mimo wydatnej pomocy Artura Rubinsteina, ważnym zdarzeniem w życiu Szymanowskiego był jego koncert kompozytorski w maju 1922 roku w Paryżu. Koncert ten, zorganizowany przez redakcję znanego miesięcznika muzycznego „Revue musicale", ugruntował pożycję Szymanowskiego w artystycznych sferach paryskich. Odtąd po Berlinie i Wiedniu, z kolei Paryż staje się głównym celem podróży zagranicznych kompozytora. Tu odbywają się co pewien czas wykonania jego dzieł, stąd obserwuje rozwój współczesnej muzyki europejskiej.

Z Paryżem łączy się historia powstania najwybitniejszego utworu religijnego Szymanowskiego: „Stabat Mater". W roku 1924 zamówiła u niego księżna Polignac utwór na sola, chór i orkiestrę, który miał być wykonany po raz pierwszy na jej prywatnych koncertach. Szymanowski powziął myśl skomponowania „Chłopskiego Rekwiem", przy czym do opracowania odpowiedniego tekstu zaprosił Jarosława Iwaszkiewicza. Jak już sam tytuł wskazuje i ten utwór zapewne wywodził się z ówczesnych zainteresowań folklorystycznych Szymanowskiego. Jednak tragiczna śmierć siostrzenicy kompozytora Alusi Bartoszewiczówny w styczniu 1925 roku przerwała dalszą pracę nad „Rekwiem". Szymanowski, jak zresztą wielu kompozytorów europejskich przed nim, uległ urokowi tej średniowiecznej sekwencji wielkopostnej, opiewającej z przejmującą prostotą cierpienia Matki Bożej u stóp krzyża. Tylko głębokie odczucie treści sekwencji mogło podsunąć Szymanowskiemu tak doskonałe pomysły muzyczne, które

zarówno w początkowej partii opisowej sekwencji, jak i w żarliwej części modlitewnej ujmują tekst w szatę dźwiękową o nieskazitelnej piękności. Jest to jedno z tych objawień muzycznych najwyższej kategorii, które w pełni zasługują na nazwę arcydzieła. Muzyka „Stabat Mater" mimo całej swej nowoczesności, posiada wyraźnie rysy archaiczne. Raz po raz dobiegają nas w tym utworze echa muzyki średniowiecznej, delikatnie zaznaczone w rysunku melodii czy w zestawieniach akordów. Przede wszystkim jednak muzyka „Stabat Mater" ma w sobie charakter ludowy, przy czym brak tu jednak cytatów z folkloru. Jest to ludowość bliska „Słopiewniom". Fakt, że dla swojej kompozycji wybrał Szymanowski polskie tłumaczenie sekwencji, a nie jej oryginalny tekst łaciński, miał swe głębokie uzasadnienie. W komentarzu do „Stabat Mater", który ogłosił w jednym z czasopism muzycznych, czytamy: „Może się mylę, mam jednak wrażenie, iż nawet dla najlepiej znających łacinę, język ten z powodu tego, że stracił bezpośrednią łączność z życiem, iż stał się wzniosłą oczywiście, zakrzepłą jednak, nie ulegającą dalszemu rozwojowi, formą — tym samym stracił już swą treść uczuciową, zachowując jedynie pojęciową... Dzięki temu być może — wyznaję ze skruchą — śpiewane gdzieś w wiejskim kościółku „Święty Boże", czy ulubione moje „Gorzkie żale" których każde słowo jest dla mnie poetycko żywym organizmem, stokroć silniej zawsze poruszały we mnie instynkt religijny, niż najkunsztowniejsza msza łacińska". A więc dopiero żywa treść sekwencji wielkopostnej, wydobyta przez Jankowskiego ze skostniałych osłonek łacińskiego słowa, mogła pobudzić wyobraźnię twórczą Szymanowskiego. Zapewne z tych samych powodów nie zdobył się Szymanowski na skomponowanie mszy łacińskiej, choć dłuższy czas nosił się z tym zamiarem.

W okresie powojennym stwierdzamy u Szymanowskiego mniejsze zainteresowanie liryką, która dotąd stanowiła poważną część jego dorobku kompozytorskiego. Po „Słopiewniach" następnym zbiorem pieśni są „Rymy dziecięce" op. 49, do słów Kazimiery Iłłakowiczówny, napisane w latach 1922/23. Pieśni te odznaczają się niesłychanym wdziękiem. Kompozytor potrafił wżyć się w atmosferę dziecinnego pokoju, w którym dwie dziewczynki, Lalka i Krysia, układają sobie wierszyki o zwierzętach, o gwiazdce, o królewnie i o świętej Krystynie, która nie miała matki. Bardzo prostymi środkami muzycznymi odmalował Szymanowski i naiwność, i powagę, z jaką dziewczynki traktują bohaterów swoich wierszyków. „Rymy



Pierwsza strona rękopisu „Stabat Mater"

dziecięce" Szymanowskiego — to dwadzieścia małych arcydzieł lirycznych, wytrzymujących w pełni porównanie ze słynnym cyklem Modesta Musorgskiego: „Pieśni z izby dziecięcej". Po „Rymach" następuje w twórczości pieśniarskiej Szymanowskiego dłuższa przerwa.

Do roku 1927, który w życiu Szymanowskiego stanowi znowu pewną linię graniczną, powstaje jeszcze kilka drobniejszych utworów. W czasie pobytu w lipcu 1925 roku w miejscowości letniskowej Saint-Jean de Luz, dokąd został zaproszony przez swoją przyjaciółkę p. Dorothy Jordan-Robinson, skomponował utwór na skrzypce i fortepian: „La Berceuse d'Aïtacho Enia" („d'Aïtacho Enia" —to nazwa willi p. Robinson). Kołysanka ta należy do najgłębszych kompozycji Szymanowskiego. Jest to muzyka prosta, niemal surowa w oszczędnym użyciu środków wyrazu. W tym samym roku powstała druga z kolei ilustracja teatralna Szymanowskiego, mianowicie muzyka do 5 aktu dramatu „Kniaź Patiomkin" Tadeusza Micińskiego. Powstają też wtedy obszerne szkice do koncertu fortepianowego, który nie doczekał się, niestety, wykończenia. W roku 1926, na zamówienie angielskiego wydawnictwa Oxford University Press, pisze Szymanowski do zbioru tańców różnych narodów cztery tańce polskie: poloneza, mazurka, krakowiaka i oberka.

DZIAŁALNOŚĆ NAUCZYCIELSKA I WYCHOWAWCZA

W ciągu swej działalności kompozytorskiej w odrodzonej Polsce wyrósł Szymanowski w oczach całego młodego pokolenia muzyków polskich na postać sztandarową, na uosobienie odrodzenia i postępu muzyki polskiej. Pozycję tę umocniła jeszcze walka, jaką toczył na łamach prasy w obronie swojej ideologii artystycznej. Młodzież muzyczna garnęła się do niego, a Szymanowski, choć bez oficjalnego tytułu nauczyciela, z całą gotowością służył jej swym doświadczeniem i wiedzą, pomagał odnaleźć właściwą drogę rozwoju artystycznego. Coraz jaśniej zdawał sobie sprawę, że przeszkody, które niegdyś utrudniały i opóźniały jego własny rozwój artystyczny, nie powinny już wstrzymywać młodych kompozytorów. Skoro już raz główne opory zostały przez niego przełamane, młodzież powinna zacząć dalej budować, a nie potykać się ze zmorami przeszłości. Tylko w takim wypadku rozwój współczesnej muzyki polskiej mógł nabrać rozpędu, a o to przecież i jemu chodziło. Jednak za mało było oddziaływać poprzez dzieła muzyczne i rozprawy estetyczne. Nieodzowny był



Karol Szymanowski z siostrą Stanisławą
w Davos, w r. 1929

osobisty kontakt z młodą twórczością muzyczną. Wszystko wskazywało na to, że wcześniej czy później będzie musiał jednak podjąć działalność nauczycielską.

Stosunek Szymanowskiego do sprawy nauczania kompozycji przechodził także ciekawą ewolucję. Przez długi czas uważał wszelkie nauczanie w tym zakresie za bezcelowe. Sądził, że jeżeli uczeń posiada prawdziwy talent twórczy, indywidualność nauczyciela kompozycji, który przecież sam winien być dobrym kompozytorem, może tylko krępować rozwój artystyczny ucznia. Zapewne do takiego poglądu doprowadziły Szymanowskiego jego własne koleje zdobywania wiedzy muzycznej. W jednym z brulionów zanotował Szymanowski kilka dość jaskrawo sformułowanych zdań o nauce kompozycji: „Darwin zdaje mi się powiedział, że ludzie pracujący w nauce dzielą się na samouków i nieuków. O ileż to trafniejsze jeszcze w świecie sztuki, z tym dodatkiem, iż do tych nieuków należą przeważnie ci, co się najwięcej uczyli w oficjalnych artystycznych uczelniach. Można niemal twierdzić, iż o przyszłej roli w świecie sztuki decyduje stopień natężenia, z jakim instynkt twórczy, talent danego osobnika opiera się bezpośredniemu wpływowi, a więc procedurze nauczania przez swego oficjalnego profesora". Na szczęście Szymanowski nie był doktrynerem. Zawsze był skłonny zmienić nawet najbardziej skrajne stanowisko, jeżeli jego uzasadnienie po głębszym przemyśleniu okazywało się nie wystarczające. I w tym wypadku zmienił zdanie, kiedy zrozumiał, że jego bezpośredni udział w nauczaniu młodzieży kompozytorskiej może się przyczynić do tym szybszego wyrównania zaległości w naszej kulturze muzycznej.

Z końcem 1926 roku Ministerstwo Oświaty zwróciło się do Szymanowskiego z propozycją objęcia stanowiska dyrektora Warszawskiego Konserwatorium. Kompozytor dość długo wahał się z powzięciem decyzji. Krępował go fakt, że miał zająć miejsce Henryka Melcera, długoletniego i zasłużonego dla rozwoju uczelni dyrektora, który z powodu konfliktu z władzami szkolnymi podał się do dymisji. Poza tym Szymanowski zdawał sobie sprawę, że część grona profesorskiego konserwatorium odnosi się do niego wrogo, że zatem będzie miał do pokonania wiele oporów. Objęcie tego stanowiska było też równoznaczne ze skrępowaniem swobody ruchów, wiązało go bowiem na cały rok szkolny z Warszawą, a Szymanowski lubił podróżować. Zajęcia w konserwatorium musiałyby też znacznie

ograniczyć czas, który mógł dotychczas poświęcać własnej twórczości.

Warto tu jeszcze wspomnieć ciekawy, a mało znany epizod. Oto niemal równocześnie z propozycją objęcia stanowiska dyrektora w Konserwatorium Warszawskim otrzymał Szymanowski zaproszenie na takież stanowisko do konserwatorium w Kairze. W tym czasie rząd egipski zdecydował się rozbudować i zreformować tamtejsze konserwatorium. Na stanowisko dyrektora szukano jakiegoś wybitnego kompozytora europejskiego, który już w dotychczasowej swojej twórczości zdradzał zainteresowanie do muzyki orientalnej. Z prośbą o wyszukanie odpowiedniego kandydata zwrócono się do rektora wiedeńskiej akademii muzycznej, kompozytora Józefa Marxa, dawnego przyjaciela Szymanowskiego. Oczywiście Marx w pierwszym rzędzie zaproponował Szymanowskiego, który w pełni odpowiadał warunkom stawianym przez rząd egipski. Propozycja — trzeba przyznać — była bardzo kusząca. Szymanowski miał kilka miesięcy w roku spędzać w Egipcie, w klimacie bardzo odpowiednim dla jego zawsze słabych płuc. Ponieważ ze stanowiskiem tym związane były dość pokaźne dochody, kompozytor mógłby resztę roku— już bez trosk materialnych — przeznaczyć na pracę twórczą. Ku zdumieniu przyjaciół Szymanowski nie przyjął jednak propozycji egipskiej i wybrał Warszawę. Poczucie obowiązku wobec kultury muzycznej własnego kraju przeważyło.

Działalność nauczycielską rozpoczął w marcu 1927 roku, a jej historia jest jedną z najbardziej przykrych spraw w naszej muzyce ostatnich czasów. Od pierwszej chwili pojawienia się kompozytora w murach Warszawskiego Konserwatorium rozpoczęto przeciwko niemu podstępną, nie przebierającą w środkach walkę, która miała na celu zdyskredytowanie kompozytora w opinii władz i społeczeństwa. Szymanowski parował zadawane mu ciosy z właściwą sobie delikatnością i poczuciem taktu. Łudził się, że jednak uda mu się doprowadzić do jakiegoś kompromisu. To niezdecydowanie oczywiście od razu zwróciło się przeciwko niemu. W rezultacie dwukrotnie próbował zatrzymać w swoich rękach kierownictwo Warszawskiego Konserwatorium i dwukrotnie musiał ustąpić pod naporem opozycji. Kierowali nią ludzie, którzy w postępowym kierunku reprezentowanym przez Szymanowskiego wyczuwali śmiertelne niebezpieczeństwo dla własnej twórczości, powtarzającej dawno już nieaktualne wzory.

W kilka dni po objęciu stanowiska dyrektora Warszawskiego Konserwatorium nakreślił Szymanowski w wywiadzie udzielonym jednej z gazet warszawskich swój program reformy: „Będzie mi szło przede wszystkim o to, by konserwatorium stało się rzecznikiem najgłębiej pojętej kultury muzycznej. Oczywiście, zgodnie z moim zasadniczym stanowiskiem, uznającym zdobycze współczesnej muzyki jako niezmiernie i istotnie wartościowe, będę brał pod uwagę najnowsze w tej dziedzinie rezultaty. Tradycjonalizm artystyczny uznaję najgłębiej, jako punkt wyjścia, jako, że tak powiem — dobre wychowanie muzyczne, jednakże celem naszym jest przecież nie „wczoraj", lecz „dziś" i „jutro" — słowem, jest twórczość a nie zasklepianie się w uzyskanych już zdobyczach". Oto kierunek, w jakim Szymanowski chciał prowadzić młode pokolenie muzyczne.

Przeciwko tej łagodnej rewolucji pedagogicznej, która miała się głównie streszczać w unowocześnieniu metod nauczania i przyswajaniu uczniom obok klasycznej literatury muzycznej także dzieł pisanych nowoczesnym językiem muzycznym, zaczęto mobilizować całą kampanię. Szymanowski zużywa wszystkie swe siły w obronie reformy. Już z końcem 1928 roku zmuszony jest prosić o urlop zdrowotny. Wyjeżdża na kurację do Edlach w Austrii, gdzie spędza dwa miesiące. W marcu 1929 roku wraca do pracy w konserwatorium, ale zastaje tam jeszcze trudniejszą sytuację niż przed wyjazdem. Po kilku miesiącach daje za wygraną i podaje się do dymisji. „Ostatnie subiektywne doświadczenia konserwatoryjne wykazały czarno na białym, że jeszcze rok, a nastąpi ze mną zupełna wewnętrzna ruina"— pisze w lipcu 1929 r. do Augusta Iwańskiego. — „Osobiście trochę się obawiam, że ta ruina już nastąpiła, ale trzeba zawsze zarezerwować sobie jakąś szczyptę nadziei... Od jesieni już nie jestem dyrektorem konserwatorium... Wierz mi, że decyzja moja była trudna... żal mi całej ogromnej włożonej w to pracy. Ale stoję wobec niewątpliwego psychologicznego faktu: aut — aut, albo konserwatorium albo ja. Nie jestem w stanie dłużej tego znieść".

Cała twórczość Szymanowskiego w okresie sprawowania obowiązków dyrektorskich, a więc w latach 1927—1929, ogranicza się do jednej „Vocalise-Etude" napisanej dla francuskiego wydawnictwa Alphonse Leduc i „Sześciu pieśni kurpiowskich na chór mieszany". Jak widzimy, obawy Szymanowskiego co do niemożliwości połączenia obowiązków dyrektorskich z pracą twórczą były jak najbardziej uzasadnione.

Szczególnie ciekawą pozycję stanowią Pieśni kurpiowskie. Po Podhalu zainteresował się Szymanowski z kolei muzyką tego regionu, którą poznał ze zbioru ks. Władysława Skierkowskiego: „Wesele na puszczy kurpiowskiej". W pieśniach tych stworzył Szymanowski nie tylko wzór artystycznego opracowania folkloru muzycznego, ale dał nowe zupełnie w naszej literaturze chóralnej przykłady operowania chórem.

Nie mając ani czasu, ani sił do intensywniejszej pracy kompozytorskiej, snuje Szymanowski plany nowych dzieł. Wraca do dawnego zamiaru skomponowania opery w oparciu o tekst „Klątwy" Stanisława Wyspiańskiego; w Edlach przegląda podsunięte mu przez Universal - Edition libretto Auerbacha „Eva spielt mit Puppen". Ostatecznie jednak nie decyduje się na podjęcie pracy.

W kilka dni po zakończeniu roku szkolnego i po złożeniu w Ministerstwie Oświaty prośby o dymisję wyjechał Szymanowski po raz drugi na kurację do Edlach. Łudził się, że w ciągu miesiąca uda mu się odzyskać siły i nareszcie zabrać się do komponowania. Tymczasem zamiast poprawy stan zdrowia zaczął się pogarszać. Za radą jednej z pielęgniarek sanatorium, w którym przebywał, zdecydował się wyjechać na dokładne badania do Wiednia. „Cały ten miesiąc w Edlach" — donosił z Wiednia Januszowi Miketcie — „czułem się bardzo chory, z ciągłą gorączką. Tamtejsi lekarze idioci nic nie rozumieli, mówili o nerwach i podobnych głupstwach. Nareszcie przyjechałem tu i po konsyliach, Röntgenach — nareszcie wylazło szydło z worka: oczywiście tradycjonalna polska gruźlica o dość niepokojącym rozwoju (zwłaszcza prawe płuco), co najmniej już trzy lub cztero-miesięczna. Jak widzisz, moje dyrektorskie dostojeństwo dość drogo mię kosztowało!" Sytuacja była rzeczywiście katastrofalna. Niemal w ostatniej chwili, w której ratunek jeszcze był możliwy, skierowano go do Davos w Szwajcarii, do wzorowo urządzonego sanatorium Guardaval. Dzięki starannej opiece lekarskiej i doskonałemu klimatowi udało się powstrzymać dalszy rozwój gruźlicy. W ciągu dziewięciu miesięcy wracał Szymanowski powoli do zdrowia.

Skazany przez długie miesiące na zupełną samotność, pogrążył się w rozmyślaniach nad problemami, które mu narzuciła niedawna praca w konserwatorium. Pasjonuje go sprawa wychowania muzycznego. Teraz, w oderwaniu od wiecznie skłóconego grona pedagogów Warszawskiego Konserwatorium, łatwiej mu było uchwycić główne

linie tego doniosłego zagadnienia. Zdaje sobie dokładnie sprawę, że w kraju tak zaniedbanym pod względem kultury muzycznej nie wystarczy rozbudowywać ją wzwyż, dając choćby jak najbardziej nowoczesne wykształcenie kompozytorom i wykonawcom, ale że trzeba ją przede wszystkim krzewić wszerz, w samym społeczeństwie. Jako rezultat tych rozważań powstała w Davos mądra i pięknie napisana broszurka o „Wychowawczej roli kultury muzycznej w społeczeństwie". Szymanowski szuka w niej przyczyn obojętności naszego Państwa dla spraw muzyki i dochodzi do wniosku, że wynika ona z nieznajomości etycznego oddziaływania muzyki: „Zdawało się, jak gdyby zachowano nadal „przedwojenne" stanowisko w stosunku do muzyki (sprzed pierwszej wojny światowej—z okresu zaborów), stanowisko, traktujące ją jako łagodny narkotyk, przeznaczony niegdyś do usypiania czujności pewnych warstw społecznych, jak słodką leguminę, o którą zbyteczne by było troszczyć się w epoce zażartych walk o powszedni chleb politycznego bytu narodu. Zapomniano wówczas, że muzyka — to potężna broń w walce z ciemnotą i barbarzyństwem mas, to istotny pokarm duchowy zawierający największą bodaj ilość ożywczych witamin i najłatwiej przy tym przenikających w najgłębsze warstwy ludności... Może się wydawać paradoksem niemal, — lub co gorzej, objawem naiwnego zgoła społecznego idealizmu, że mówię wciąż z uporem o muzyce, tej pozornie najbardziej abstrakcyjnej, oderwanej od bezpośredniości życia grze naszej wyobraźni, niemal jak o jakimś panaceum leczącym najboleśniejsze społeczne rany; jednak z równym uporem będę zawsze twierdził, iż nie będąc zapewne panaceum, jest ona jednak jednym z najlepszych przeciw nim środków, bowiem w działaniu swym nie jest bynajmniej taką abstrakcją, jakby się mogło zdawać, gdyż ona to właśnie wśród innych sztuk pięknych w najczystszym stopniu posiada ów zadziwiający dar bezpośredniego wyzwalania instynktu twórczego, będącego w gruncie rzeczy jedyną możliwą postawą psychologiczną wobec samego faktu życia". Oczywiście zgodnie ze swym poglądem na etyczne oddziaływanie muzyki stawiał Szymanowski wysokie wymagania muzykom, którzy powinni umieć „połączyć w świadomości swojej głębokie umiłowanie i przekonanie o wzniosłym dostojeństwie prawdziwej sztuki z poczuciem społecznej za nią odpowiedzialności". Pracę swoją poświęcił Szymanowski Januszowi Miketcie, człowiekowi, który do dziś dnia walczy o nowe drogi w krzewieniu u nas kultury muzycznej.

Jeszcze w czasie pobytu Szymanowskiego w Davos, dzięki energii Janusza Miketty, ówczesnego wizytatora szkół muzycznych, udało się nieco oczyścić atmosferę w Warszawskim Konserwatorium, które poza tym, w związku z przeprowadzaną właśnie reformą szkolnictwa muzycznego, zostało podniesione do rangi Wyższej Szkoły Muzycznej na prawach akademickich. Jedynym odpowiednim kandydatem na stanowisko rektora uczelni był oczywiście Szymanowski. Po powrocie do kraju, w maju 1930 roku, kompozytor z zapasem nowych sił przyłączył się do prac nad organizacją tej pierwszej w Polsce akademii muzycznej w nadziei, że tym razem uda się już dzieło reformy doprowadzić do końca. Uroczystą inaugurację akademii wyznaczono na listopad, przy czym Szymanowski podjął się skomponować „Veni creator" do tekstu Wyspiańskiego specjalnie na tę okazję.

Całe lato tego roku spędził Szymanowski w Zakopanem, które obrał za swoją stałą siedzibę. Dzięki pomyślnej kuracji w Davos odzyskał pełnię sił twórczych. Rozpoczął się teraz w jego życiu ostatni okres intensywnej pracy kompozytorskiej. W ciągu lipca i sierpnia skomponował „Veni Creator" i rozpoczął szkice do „Litanii" Jerzego Liberta. Wrócił też do pracy nad partyturą „Harnasiów", która od lat czekała na ostateczne wykończenie. Dopiero w jesieni musiał Szymanowski porzucić komponowanie, aby zabrać się do niemniej intensywnej pracy literackiej. W tym roku oczekiwały go bowiem dwie uroczystości, na które wypadało przygotować odpowiednie przemówienia. W listopadzie objął Szymanowski urząd rektora Wyższej Szkoły Muzycznej. W przemówieniu rektorskim wskazał na Fryderyka Chopina, jako na jedyny wzniosły wzór polskiego muzyka, jako na tego, który „do końca smutnych dni swego krótkiego życia, z niezłomnym uporem, niezachwianą wytrwałością i wiarą mówił całemu światu, powszechnie zrozumiałym, a najpiękniejszym na świecie językiem swej muzyki o mocy, niespożytości i głębi polskiego, twórczego Ducha".

W grudniu udał się Szymanowski do Krakowa, na uroczystości, związane z nadaniem mu przez Uniwersytet Jagielloński godności doktora „honoris causa". Wyróżnienie to, które przed nim spotkało spośród muzyków tylko Ignacego Paderewskiego, sprawiło mu prawdziwą radość. Promotorem kompozytora był prof. Zdzisław Jachimecki. W sumie — rok 1930 był może najszczęśliwszym rokiem

w życiu Szymanowskiego, który pozwolił mu choć na krótko zakosztować pełni powodzenia.

Już następny rok 1931 był mniej pomyślny. Udało mu się zaledwie ukończyć „Harnasiów", gdyż znowu wplątano go w rozgrywki między zwolennikami a przeciwnikami muzycznej akademii. Znowu jego osobę wybrano za główny cel ataków. Dawna opozycja przeszła ponownie do generalnej ofensywy. Poruszono wszystkie sprężyny, wykorzystano brak orientacji w sprawach artystycznych różnych dygnitarzy, słowem, nie pominięto niczego, aby ledwie kiełkującą uczelnię zniszczyć. Tym razem jednak Szymanowski w obawie o swoje zdrowie nie zdobył się na energiczną obronę. Kiedy zorientował się, że sprawa nie rokuje nadziei na pomyślne rozwiązanie — poprosił o dymisję. W lutym 1932 roku przestał pełnić obowiązki rektora i już nigdy nie wrócił do pracy pedagogicznej.

Kiedy dziś patrzymy już z pewnej perspektywy historycznej na smutne dzieje walki Szymanowskiego o podniesienie poziomu naszego szkolnictwa muzycznego, widzimy jasno, że wyrządzono tu krzywdę nie tylko wielkiemu kompozytorowi, ale przede wszystkim — naszej kulturze muzycznej. Wydaje się rzeczą oczywistą, że skoro najwybitniejszy autorytet muzyczny — a był nim Szymanowski ponad wszelką wątpliwość — zechciał objąć kierownictwo głównej uczelni muzycznej w Polsce i osobiście czuwać nad wychowaniem muzycznym młodzieży, wszyscy mieli obowiązek pomagać mu w tym dziele. Tymczasem w rozgrywkach osobistych, sporach kompetencyjnych i intrygach zaprzepaszczono doniosłą sprawę. Nawet ówczesne Ministerstwo Oświaty, ośrodek odpowiedzialny za rozwój kultury narodowej, patrzyło spokojnie, jak Szymanowski walczy ostatkiem sił przeciwko atakom muzycznego „ciemnogrodu" o postęp w dziedzinie nauczania muzyki!

Na szczęście, mimo krótkiego okresu działalności pedagogicznej, potrafił Szymanowski porwać za sobą co zdolniejsze jednostki spośród uczniów konserwatorium. Młodzież nie dała się oszukać i swoim zdrowym instynktem wyczuła, że droga, którą jej wskazywał Szymanowski, jest drogą istotnego postępu. I dzięki tej garstce młodzieży dzieło Szymanowskiego nie zostało w całości zmarnowane. Toteż chociaż kompozytor poniósł klęskę jako rektor, nie poniósł jej jako nauczyciel i mógł z nadzieją patrzyć w przyszłość muzyki polskiej: „Wszakże niebawem ci młodzi muszą dojść do głosu" — czytamy w wywiadzie udzielonym Michałowi Choromańskiemu („Wia-

domości Literackie" nr. 461 z 1932 r.) — „Mają nie tylko talenty, ale i inicjatywę, i wreszcie poczucie współczesnej rzeczywistości. Oni zaś już wiedzą, w jakim celu „dezorganizowałem" konserwatorium państwowe przez szereg lat. Wówczas nastąpi rehabilitacja całej mojej pracy i wysiłków, które dziś zdają się daremne, na zawsze stracone".

OSTATNIE LATA

Uwolniony od oficjalnych godności, wrócił Szymanowski do Zakopanego, do historycznej już dziś willi „Atma", aby z tym większym zapałem zabrać się do komponowania. „Z tragicznym cieniem na pobladłym czole" — żartował w rozmowie z Michałem Choromańskim — „prawdziwy „Rector Magnificus in partibus infidelium", powrócony, jak Cyncynat, domowym pieleszom, powróciłem zarazem do tego, co jest ostatecznie najistotniejszym mym zadaniem. Nie minęło jeszcze pół roku od mego „exodusu", a mam już gotową symfonię, koncert skrzypcowy, coś niecoś szkiców i nowych pomysłów".

Rzeczywiście, rok 1932 jest dla Szymanowskiego rokiem bardzo pracowitym. Przede wszystkim wykończył wtedy wcześniej już rozpoczęte „Pieśni kurpiowskie" na głos z towarzyszeniem fortepianu. W tym bowiem czasie ukazały się dalsze tomiki „Puszczy kurpiowskiej w pieśni" ks. Władysława Skierkowskiego, które już w pełni pokazywały odrębne piękno muzyki puszczańskiej. Szymanowski chętnie zmienił teren swoich zainteresowań folklorystycznych, tym bardziej, że swym odkryciem „muzyki podhalańskiej" wywołał wśród młodych kompozytorów zaraźliwą modę góralszczyzny. Podhalańskie mazurki zaczęły wyrastać za jego przykładem jak grzyby po deszczu, co zaczęło go nawet niecierpliwić.

Znów w tym czasie wraca Szymanowski do planów operowych. Zaprasza do siebie do Zakopanego Iwaszkiewicza i wspólnie szukają jakiegoś interesującego wątku operowego. Szymanowski proponuje „Pamiętniki" Benvenuta Cellini'ego albo „Płaszcz królewski" Andersena, Iwaszkiewicz swoją „Ucieczkę do Bagdadu" — ostatecznie nie dochodzi do żadnego wyboru.

Równolegle z „Pieśniami kurpiowskimi" powstaje partytura IV Symfonii. Dzieło to stanowi połączenie symfonii i koncertu fortepianowego. Jest to tzw. Symphonie concertante — symfonia koncertowa, jak takie utwory nazywają Francuzi. Fortepian spełnia tu pod-

wójną rolę: miejscami jest dominującym instrumentem solowym, ale często też musi zrezygnować z popisu na rzecz innych instrumentów. Partia fortepianowa IV Symfonii jest bardzo trudna, pisał ją bowiem Szymanowski z myślą o sobie, jako jej wykonawcy. Wywodzi się ona z jego indywidualnej techniki pianistycznej, której elementy nie zawsze są wygodne dla innych pianistów. Najbardziej efektownym ustępem Symfonii jest ostatnie Allegro, stanowiące stylizację kujawiaka. W pracy nad tym dziełem skorzystał Szymanowski z dawniejszych swoich szkiców do koncertu fortepianowego. Także wstępny temat, wprowadzony przez fortepian na początku dzieła, dojrzewał w nim już od dawna. Jeszcze w roku 1927 demonstrował go Szymanowski Arturowi Rubinsteinowi, który wtedy na poczekaniu zaimprowizował cały cykl wariacji.

Po napisaniu IV Symfonii w czerwcu 1932 roku wyjechał Szymanowski do Paryża, gdzie wziął udział w festiwalu muzyki polskiej zorganizowanym przy wydatnej pomocy Paderewskiego. Z Paryża wrócił do kraju w towarzystwie Pawła Kochańskiego, który zaczął go namawiać do skomponowania nowego koncertu skrzypcowego. W ciągu czterech tygodni powstał cały szkic II Koncertu skrzypcowego. „Paweł sprowokował i wprost wydusił ze mnie cały (drugi) koncert skrzypcowy" — skarżył się w liście do Zygmunta Mycielskiego. Po wyjeździe Kochańskiego Szymanowski powoli instrumentował koncert. Ukończył partyturę dopiero we wrześniu następnego roku. Kochański chcąc dopełnić czas trwania koncertu do pół godziny, skomponował dłuższą kadencję. Drugi koncert skrzypcowy, w którego tematyce znowu spotykamy elementy muzycznego folkloru podhalańskiego, jest ostatnim wielkim dziełem Szymanowskiego. Prapremiera Koncertu stała się pożegnaniem obu przyjaciół. Kochański, którego energii, jak to widać z przytoczonego fragmentu listu, zawdzięczamy powstanie tego dzieła, zapadł ciężko na zdrowiu. Mimo wielkiego osłabienia, aby nie robić zawodu kompozytorowi, podjął się wykonania koncertu. Pierwsze wykonanie odbyło się w dniu 6 października 1933 r. w Filharmonii Warszawskiej. Dyrygował Grzegorz Fitelberg. Był to ostatni występ wielkiego skrzypka. Po powrocie do Ameryki zmarł w Nowym Jorku w styczniu następnego roku.

W pełni rozwoju sił twórczych stanęło nagle przed Szymanowskim ponownie widmo groźnej choroby, pokonanej niegdyś w Davos. Na nieszczęście, w związku z opuszczeniem stanowiska

w Warszawskim Konserwatorium w tym samym czasie uległa pogorszeniu także sytuacja materialna kompozytora. Poza pewną pomocą, którą dzięki zabiegom żony Pawła Kochańskiego, Zofii, otrzymywał od czasu kuracji w Davos z Ameryki, był zdany wyłącznie na swoje dochody kompozytorskie. Jednak, mimo że liczne jego kompozycje wykonywano zarówno w kraju jak i za granicą, wpływy z tego tytułu były minimalne. Toteż Szymanowski nie mógł teraz nawet myśleć o powtórzeniu kosztownej kuracji w którymś z sanatoriów szwajcarskich. Aby poprawić swoje finanse, zaczął przygotowywać się do roli koncertującego pianisty i do tego celu napisał właśnie IV Symfonię. Od roku 1933 zaczyna swoje podróże koncertowe po Europie, które znacznie przyczyniły się do ugruntowania jego sławy. Poprawiły też jego sytuację materialną o tyle, że miał pieniądze wtedy, gdy jeździł i grał. Natomiast w miesiącach letnich, kiedy życie koncertowe wszędzie zamierało, do zakopiańskiej „Atmy" zaglądał zwykły niedostatek. Najgorsze jednak, że te wyczerpujące podróże koncertowe rujnowały jego zdrowie. Wiele osób pamięta jeszcze dziś swe smutne spotkania z Szymanowskim na różnych szlakach europejskich, gdy schorowany, tylko za cenę najwyższego wysiłku zdobywał się na wędrówkę z koncertu na koncert. Oczywiście na pracę kompozytorską niewiele mu zostawało sił. Po napisaniu II Koncertu skrzypcowego nie potrafił się już zdobyć na dzieło o równie szerokich wymiarach. W ciągu dwu lat szkicował „Concertino" na fortepian i orkiestrę, którym pragnął zastąpić w programach swoich koncertów IV Symfonię. Zdołał jednak tylko wykończyć pierwszą część, reszta pozostała w szkicach. W czasie powstania warszawskiego kompozycja ta spłonęła razem ze zbiorem rękopisów Biblioteki Narodowej. Ostatnie dzieło Szymanowskiego stanowią dwa Mazurki op. 62, skomponowane z końcem roku 1934 dla Sir Wiktora Cazaleta. Zamożny ten miłośnik muzyki zamówił je w czasie pobytu Szymanowskiego w Londynie. Pierwsze wykonanie przez kompozytora miało miejsce na jednym z prywatnych koncertów w domu Cazaleta.

Na tle ciężkich warunków, w jakich upłynęły ostatnie lata życia Szymanowskiego, jedynym pomyślniejszym zjawiskiem było coraz większe powodzenie jego dzieł za granicą. Mniej więcej do roku 1928 znano tam Szymanowskiego głównie jako kompozytora „Mitów" i I Koncertu skrzypcowego, — utworów, które znalazły doskonałych wykonawców w osobach Pawła Kochańskiego i Bronisława

Hubermanna. Od r. 1928, po prapremierze w Poznaniu, rozpoczęło swój zwycięski pochód po Europie „Stabat Mater", przyjmowane wszędzie z podziwem. Różne instytucje muzyczne zaczynają się teraz interesować także dawniejszymi dziełami Szymanowskiego. Między innymi, Narodni Divadlo w Pradze wystawia w październiku 1932 roku z wielkim powodzeniem „Króla Rogera". W tym samym czasie rozpoczyna się seria wykonań IV Symfonii. Prapremiera odbyła się w Poznaniu, potem dzieło to wędrowało przez wszystkie ośrodki muzyczne Europy. Szymanowski i Fitelberg, który od zarania kariery kompozytorskiej swego przyjaciela wiernie służył propagandzie jego dzieł symfonicznych, wykonali to dzieło w okresie od 1932 — 1935 przeszło 30 razy. Po IV Symfonii przyszła kolej na balet „Harnasie". Najpierw wykonano ich w Pradze w maju 1935 roku, potem w Paryżu w kwietniu roku 1936. U nas zdołano wystawić to dzieło dopiero po śmierci kompozytora.

Paryska premiera „Harnasiów" była ostatnim wielkim triumfem Szymanowskiego. Balet wystawiono z dużą starannością, przy czym w głównej roli wystąpił znakomity tancerz Sergiusz Lifar. Powodzenie było zupełne. „Co do mnie" — pisał Szymanowski w jednym z listów po premierze — „poza tym, że jestem bardzo zmęczony i że nie mam pieniędzy, na razie wszystko doskonale. Zbieram laury — o „Harnasiach" mówią masę i dobrze. Krytyki w dziewięćdziesięciu procentach wspaniałe — a te dziesięć procent wydziwiań są konieczne i byłoby nawet gorzej, żeby ich nie było".

W ciągu dwóch miesięcy, które Szymanowski spędził w Paryżu w związku z wystawieniem „Harnasiów", dzięki atmosferze podniecenia sukcesami jakoś zwyciężał osłabienie. Wśród ciągłych emocji wywoływanych kolejnymi przedstawieniami baletu, wśród oficjalnych przyjęć, rautów, uroczystości straszna choroba, coraz bardziej wyniszczająca jego organizm, jakby dała za wygraną. Tym fatalniej jednak czuł się Szymanowski po wyjeździe z Paryża. Zasadniczo powinien był wrócić na południe Francji, do Grasse, gdzie z polecenia swego lekarza przebywał już od stycznia do marca. Niestety, uroczystości paryskie znacznie wyczerpały jego fundusze i zamiast do Grasse musiał wracać do kraju. Ponieważ gruźlica gardła robiła postępy, lekarze nie pozwolili mu wyjechać na lato do Zakopanego. Spędził je wobec tego w dusznej i zakurzonej Warszawie.

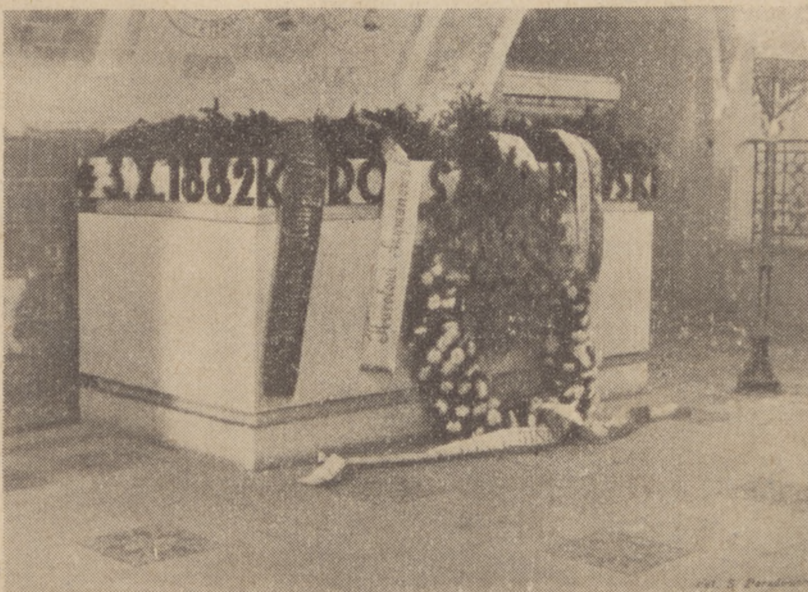
W ogóle w tym ostatnim okresie wszystko składało się jakoś feralnie. O tym, że Szymanowski jest ciężko chory, wiedziano po-

wszechnie, dla nikogo z bliskich nie było też tajemnicą, że nie ma pieniędzy na kurację. W Warszawie nawet zawiązał się specjalny komitet, złożony z przedstawicieli sfer urzędowych i finansjery, który miał się zająć zorganizowaniem pomocy dla kompozytora. W rezultacie jednak więcej było z tego przykrości, a nawet upokorzeń, niż pieniędzy. Poza tym, co pewien czas, wśród koła znajomych rozchodziły się optymistyczne pogłoski, że jednak stan Szymanowskiego wcale nie jest tak groźny, wobec czego ów komitet nie śpieszył z pomocą. I tak wśród rozpalonych warszawskich murów upłynęło Szymanowskiemu całe lato, potem doczekał jeszcze jesiennych deszczów i dopiero w listopadzie udało mu się wyjechać do Francji na dalszą kurację.

Po krótkim pobycie w Paryżu, gdzie odwiedził swego zaufanego lekarza, który także optymistycznie oceniał stan jego zdrowia, udał się do Grasse i tam zamieszkał samotnie w hotelu. Ponieważ wyznaczone na kurację stypendium było bardzo skromne, nie mógł nawet postarać się o stałą pielęgniarkę. Przeżywał okropne cierpienia. Z powodu zaatakowania przez chorobę całego gardła — nie mógł ani mówić, ani jeść. W listach pisanych do kraju silił się na pogodny ton, nie chciał bowiem martwić rodziny. Sam zresztą usiłował przezwyciężać chorobę. Kazał wstawić sobie do pokoju pianino i zamierzał rozpocząć pracę nad nowym baletem „Powrót Odyseusza". „Sama możliwość pracy bardzo dobrze się odbije na moim usposobieniu" — pisał do swej sekretarki p. Gradstein — „a poza tym naprawdę warto by już coś nowego napisać! Właściwie od paru lat nic nie napisałem".

Niestety, nie był już w stanie komponować W styczniu 1937 roku pisze do sekretarki: „Gdybym potrafił przemóc tę okropną wewnętrzną inercję i zabrać się trochę do roboty, to być może, jakoś bym doszedł do równowagi. Ale niech Pani pomyśli! Po tylu latach — najpierw te koncerty, później choroba! To szewc nawet zapomni, jak się buty robi! Wczoraj zacząłem coś dłubać w moich dawniejszych rzeczach — niby coś, że trochę „popracowałem"! Jedyny list, w którym kompozytor szczerze opisał swój stan, to list do Jarosława Iwaszkiewicza. Jednak i tam wspomina o chorobie tylko mimochodem, tak że dopiero teraz, kiedy czytamy ten list znając już dalszy tok wypadków, potrafimy się zorientować, że katastrofa była już nieunikniona.

„Właściwie cała ta moja depresja" — pisał Szymanowski — „to wewnętrzne przeświadczenie, że ze mną coraz gorzej (fizycznie). I tak faktycznie jest. Już zupełnie nie mogę mówić, bardzo mi trudno jeść — wskutek czego chudnę. Nie piszę o tym do nikogo, bo boję się, żeby to nie doszło do moich Pań — bo ta ogromna odległość zwłaszcza, jeszcze by wzmagała ich niepokój. Tak że Ciebie nawet proszę o zachowanie tego dla siebie. Jeszcze chcę tu pobyć jakiś czas — gdyby nie nastąpił zwrot ku lepszemu, wrócę zapewne do



Sarkofag Szymanowskiego na Skałce, w Krakowie

Paryża, bo pozostają jeszcze w rezerwie jakieś operacyjne zabiegi (jakieś przypiekania) — które jakoby dają doskonałe wyniki..."

Wreszcie jednak cierpienia osiągnęły granicę wytrzymałości chorego. Szymanowski zdecydował się wezwać swą sekretarkę p. Gradstein. Był to już marzec 1937 roku. Pani Gradstein po przyjeździe do Grasse oceniła grozę położenia. Zorganizowała natychmiast wyjazd do sanatorium i zawiadomiła rodzinę. Przewieziono Szymanowskiego najpierw do Cannes, a stamtąd do Lozanny, do sanatorium doktora Dufour. Jednak wszelki ratunek okazał się spóźniony. W ciągu kilku miesięcy, które chory spędził w Grasse

bez opieki lekarskiej, gruźlica zniszczyła zupełnie tkankę płucną i gardło. 29 marca, piętnaście minut po północy Karol Szymanowski skonał. W chwili śmierci była przy nim jego siostra Stanisława. Pierwszym, który na trumnie kompozytora złożył wieniec kwiatów był Paderewski.

Wiadomość o śmierci wielkiego kompozytora spadła na społeczeństwo polskie zupełnie niespodziewanie. Nawet najbliżsi przyjaciele byli zaskoczeni katastrofą. Urządzono Szymanowskiemu wspaniały pogrzeb na koszt Państwa. Zabalsamowane zwłoki kompozytora przewieziono do Warszawy, gdzie odbyła się część uroczystości żałobnych. Wyjęto wtedy jego serce, które miało spocząć obok serca Chopina w kościele św. Krzyża. Niestety, zamiaru tego nie udało się zrealizować i biedne serce kompozytora spłonęło w czasie powstania warszawskiego. Z Warszawy przewieziono trumnę do Krakowa i tam, w dniu 7 kwietnia 1937 roku, złożono ją na Skałce, w krypcie zasłużonych.

SPIS DZIEŁ KAROLA SZYMANOWSKIEGO

A. KOMPOZYCJE OBJĘTE NUMERACJĄ OPUSOWĄ

Opus	Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
1	Dziewięć preludiów na fortepian (h-moll, d-moll, Des-dur, b-moll, d-moll, a-moll, c-moll, es-moll).	1899–1900	Spółka Nakładowa, przejęte przez Universal - Edition	
2	Sześć pieśni do słów Kazimierza Tetmajera: 1. Daleko został cały świat. 2. Tyś nie umarła. 3. We mgłach. 4. Czasem gdy długo na pół sennie marzę. 5. Słyszałem Ciebie. 6. Pielgrzym.	1900–1902	Gebethner i Wolff	
3	Wariacje fortepianowe b-moll.	1901–1903	A. Piwarski i S-ka	
4	Cztery etiudy na fortepian (es-moll, Ges-dur, b-moll, C-dur).	1900–1902	Spółka Nakładowa, przejęte przez Universal - Edition	
5	Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza: 1 Święty Boże. 2. Jestem i płaczę. 3. Błogosławioną niech będzie ta chwila.	1902	Gebethner i Wolff	
6	„Salome“ do słów Jana Kasprowicza, na sopran i orkiestrę.	przed 1907	rękopis	przeinstrumentowane w r. 1912
7	„Łabędź“, pieśń do słów Wacława Berenta, na głos i fortepian.	1904	Universal-Edition	
8	Sonata fortepianowa c-moll.	1903–1904	A. Piwarski i S-ka	
9	Sonata na skrzypce i fortepian d-moll.	1904	Universal-Edition	
10	Wariacje na temat ludowy polski h-moll, na fortepian.	1900–1904	Spółka Nakładowa, przejęte przez Universal - Edition	
11	Cztery pieśni do słów Tadeusza Micińskiego, na głos i fortepian: 1 Tak jestem smętny. 2. W zaczarowanym lesie. 3. Nade mną leci w szafir morza. 4. Rycz burzą.	1904–1905	Spółka Nakładowa, przejęte przez Universal - Edition	

Opus	Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
12	Uwertura koncertowa.	1904—1905	Universal-Edition	przeinstrumentowane w r. 1912—1913
13	Pięć pieśni na głos i fortepian: 1. Głos w mroku (R. Dehmel). 2. Kołysanka Dzieciątka Jezus. 3. Na morzu (R. Dehmel). 4 Zulejka (Fr. Bodenstedt). 5. Czarna lutnia (O. J. Birnbaum).	1905—1906	A. Piwarski i S-ka	
14	Fantazja na fortepian.	1905	A. Piwarski i S-ka	
15	I Symfonia f-moll.	1906—1907	rękopis	
16	Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę.	1907	rękopis	wycofane przez kompozytora, los rękopisu nieznany
17	Dwanaście pieśni na głos i fortepian: 1. Wczesnym rankiem (R. Dehmel). 2. Tajemnica (R. Dehmel). 3. Zaloty (R. Dehmel). 4. Nocą (R. Dehmel). 5. Refleksja (R. Dehmel). 6 Zwiastowanie (R. Dehmel). 7 Po burzy (R. Dehmel). 8. Zawód (R. Dehmel). 9. Kołysanka (A Mombert). 10. Dusza (G. Falke). 11. Fragment (A. Mombert). 12. Noc miłosna (M. Greif).	1907	Spółka Nakładowa, przejęte przez Universal-Edition	
18	Pieśń „Penthesilea" na głos i orkiestrę do słów Stanisława Wyspiańskiego.	1908	rękopis	przeinstrumentowane w r. 1912
19	II Symfonia B-dur.	1909—1910	Universal-Edition	przeinstrumentowana przez kompozytora i G. Fitelberga w roku 1936
20	Sześć pieśni do słów Tadeusza Micińskiego na głos i fortepian: 1. Na księżycu czarnym. 2. Święty Franciszek. 3. Pachną mi dziwnie Twoje złote włosy. 4 W mym sercu. 5. Z maurytańskich śpiewnych sal. 6. Na pustej trzcinie.	1909	Gebethner i Wolff	

Opus	Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
21	II Sonata fortepianowa.	1910—1911	Universal-Edition	
22	„Barwne pieśni" na głos i fortepian: 1. Pustelnik (K. Bulcke). 2. Pieśń dziewczęcia u okna (A. Paquet). 3. Dla małych dziewczynek (E. Faktor). 4 Nocy letniej srebrny cud (Anna Ritter). 5. Przeznaczenie (Ricarda Huch).	1910	Universal-Edition	
23	Romans na skrzypce i fortepian.	1910	Universal-Edition	
24	Pieśni miłosne Hafisa, na głos i fortepian: 1. Życzenie. 2. Jedyne lekarstwo. 3. Płonące tulipany. 4. Taniec. 5. Zakochany wiatr. 6. Smutna wiosna.	1911	Universal-Edition	Nr 1, 4 zinstrumentowane w r. 1914 i dołączon do op. 26
25	„Hagith" — opera w jednym akcie, według dramatu Feliksa Dörmanna.	1912—1913	Universal-Edition	
26	Pieśni miłosne Hafisa, na głos i orkiestrę: 1 Grób Hafisa. 2. Serca mego perły. 3 Głos twój. 4. Wieczna młodość. 5. Pieśń pijacka. oraz Nr 1, 4 i 5 z op. 24	1914	rękopis, Universal-Edition wydało Nr 3, zaś Nr 1. w wersji fortepianowej, jako opus posthumum	
27	III Symfonia „Pieśń o nocy". na solo tenor, chór mieszany i orkiestrę. Tekst Mevlany Djelaleddina Rumi.	1914—1916	Universal-Edition	
28	Nokturn i tarantella na skrzypce i fortepian.	1915	Universal-Edition	
29	Metopy, trzy poematy na fortepian: 1. Wyspa syren. 2. Kalipso. 3 Nauzyka.	1915	Universal-Edition	
30	Mity, trzy poematy na skrzypce i fortepian: 1. Źródło Aretuzy. 2. Narcyz. 3. Driady i Pan.	1915	Universal-Edition	

Opus	Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
31	Pieśni księżniczki z baśni, na głos i fortepian, do słów Zofii Szymanowskiej: 1. Samotny księżyc. 2. Słowik. 3. Złote trzewiczki. 4. Taniec. 5. Pieśń o fali. 6. Uczta.	1915	Universal-Edition	Nr 1, 2 i 4 zinstrumentowane w roku 1933
32	Trzy pieśni do słów Dymitra Dawydowa, na głos i fortepian: 1. Gdy tylko się wschód zarumieni. 2. Nie słychać nic. 3. Słońce jesienne jakby się skarży.	1915	rękopis	
33	Dwanaście etiud na fortepian.	1916	Universal-Edition	Nr 5 z roku 1908
34	Maski, trzy utwory na fortepian: 1. Szecherezada. 2. Błazen Tantris. 3 Serenada Don Juana.	1915—1916	Universal-Edition	
35	I Koncert skrzypcowy.	1916	Universal-Edition	
36	III Sonata fortepianowa.	1917	Universal-Edition	
37	I Kwartet smyczkowy C-dur.	1917	Universal-Edition	
37 bis	„Demeter" (albo „Persefona") na alt solo, chór kobiecy i orkiestrę. Słowa Zofii Szymanowskiej.	1917	Universal-Edition	zinstrumentowane w r. 1924
38	„Agawe", na alt solo, chór kobiecy i orkiestrę. Słowa Zofii Szymanowskiej.	1917	szkic orkiestrowy	
40	„Trois caprices de Paganini", na skrzypce i fortepian.	1918	Universal-Edition	
41	Cztery pieśni na głos i fortepian do tekstów Rabindranatha Tagore: 1 Moje serce. 2. Młody królewicz I. 3. Młody królewicz II. 4. Ostatnia pieśń.	1918	Universal-Edition	
42	Pieśni Muezzina Szalonego, na sopran i fortepian. Słowa Jarosława Iwaszkiewicza:	1918	Universal-Edition	zinstrumentowane w r. 1934

Opus	Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
	1. Allah, Akbar. 2. O ukochana ma. 3. Ledwie blask słońca. 4. W południe. 5. O tej godzinie. 6 Odeszłaś w pustynię.			
43	„Mandragora“, balet groteskowy do komedii Moliera: „Mieszczanin szlachcicem“.	1920	rękopis	
44	Dwie pieśni baskijskie.	?	rękopis	los rękopisu nieznany
46	„Król Roger“, opera w 3 aktach. Libretto Jarosława Iwaszkiewicza i Karola Szymanowskiego.	1920—1924	Universal-Edition	
46 bis	„Słopiewnie“. Pięć pieśni do słów Juliana Tuwima, na głos i fortepian: 1. Słowisień. 2 Zielone słowa. 3. Święty Franciszek. 4. Kalinowe dwory. 5. Wanda.	1921	Universal-Edition	zinstrumentowane w r. 1928, na rękopisie „Wandy“ widnieje numeracja Op. 47 Nr 5
48	Trzy kołysanki na śpiew i fortepian. Słowa Jarosława Iwaszkiewicza: 1. Pochyl się cicho nad kołyską. 2. Śpiewam morzu. 3 Biały krąg księżyca.	1922	Universal-Edition	
49	„Rymy dziecięce“. Słowa K. Iłłakowicz. 20 pieśni na głos i fortepian: 1 Przed zaśnięciem. 2. Jak się najlepiej opędzać od szerszenia. 3 Mieszkanie. 4. Prosię. 5. Gwiazdka. 6 Ślub królewny. 7 Trzmiel i żuk. 8 Święta Krystyna 9 Wiosna. 10 Kołysanka lalek. 11 Gil i sroka. 12 Smutek, 13 Wizyta u krowy 14 Kołysanka Krysi 15 Kot. 16 Kołysanka lalki. 17 Myszy. 18 Zły Lejba. 19 Kołysanka gniadego konia. 20 Nikczemny szpak.	1922—1923	Universal-Edition	

Opus	Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
50	Dwadzieścia mazurków na fortepian.	1924—1926	Universal-Edition	
51	Muzyka do 5 aktu dramatu Tadeusza Micińskiego „Kniaź Patiomkin“.	1925	rękopis	
52	„La berceuse d'Aïtacho Enia“, na skrzypce i fortepian.	1925	Universal-Edition	
53	„Stabat Mater“ na sola, chór mieszany i orkiestrę.	1925—1926	Universal-Edition	
54	Pieśni do słów James'a Joyce'a: 1. Sleep now. 2 My dove. 3. Gentle Lady. 4. Lean out of the window.	?	rękopis	
55	„Harnasie,“ balet — pantomina w 3 obrazach.	1923—1931	Max Eschig	
56	II Kwartet smyczkowy.	1927(?)	Universal-Edition	
57	„Veni Creator“ na sopran, chór mieszany, orkiestrę i organy, do tekstu Stanisława Wyspiańskiego.	1930	rękopis	
58	Pieśni kurpiowskie na głos i fortepian: 1. Leciały żórazie. 2 Wysła burzycka. 3. Uwoz mamo. 4. U jeziorecka. 5. A pod borem 6 Bzicem kunia. 7. Ściani dumbek. 8. Leć głosie po rosie. 9 Zarzyj kuniu. 10. Ciemna nocka. 11 Wysły rybki. 12. Wsyscy przyjechali.	1931—1932	Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej	
59	Dwa fragmenty z „Litanii do Marii Panny“ na sopran, chór kobiecy i orkiestrę. Słowa Jerzego Lieberta: 1. Dwunastodźwięczna cytaro. 2 Jak krzew skarlały.	1930—1933	rękopis	
60	IV Symfonia („Symphonie Concertante“) na fortepian i orkiestrę.	1932	Max Eschig	
61	II Koncert skrzypcowy.	1932—1933	Max Eschig	
62	Dwa mazurki na fortepian.	1934	Max Eschig	

B. KOMPOZYCJE NIE OBJĘTE NUMERACJĄ OPUSOWĄ

Tytuł dzieła	Czas powstania	Wydawca	Uwagi
„Loteria na mężów", operetka w 3 aktach. Słowa Juliana Krzewińskiego.	1908—1909	rękopis	
Preludium i fuga na fortepian	1909	„Signale für die musikalische Welt", reedycja Polskie Wydawnictwo Muzyczne	Fuga z roku 1905
Pieśni polskie na fortepian.	1926	Gebethner i Wolff	opracowane wspólnie z Feliksem Szymanowskim
Cztery tańce polskie: Polonez, Krakowiak, Oberek, Mazurek,	1926	Oxford University Press	
Vocalise-Etude, na głos i fortepian.	1928	Alphonse Leduc	
Sześć pieśni kurpiowskich na chór mieszany: 1. Hej, wołki moje. 2. Ach, chtóz tam puka. 3. Niech Jezus Chrystus. 4. Bzicem kunia. 5. Wyrzundzaj sie dziwce moje 6. Panie muzykancie, prosim zagrać walca.	1928—1929	Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych	
Wyszywała raz Hanka, pieśń na głos i fortepian.	1920 (?)	Komitet Obchodu Dziesięciolecia Odrodzenia Polski, reedycja mies. „Muzyka" Nr 1—2 z 1938 r.	
O zawiedzionym żołnierzu, pieśń na głos i fortepian.	1920 (?)	rękopis	
Do dziewczyny, mazurek na głos i fortepian.	1920 (?)	rękopis	
Lecą liście z drzewa, pieśń na głos i fortepian.	1920 (?)	rękopis	

C. WAŻNIEJSZE PRACE PUBLICYSTYCZNE, PRZEMÓWIENIA, WYWIADY

Tytuł	Miejsce i czas wydania
Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce.	Nowy Przegląd Literatury i Sztuki. T. I. Nr 2, lipiec 1920 r.
Karol Szymanowski o muzyce współczesnej. Wywiad J. M. Rytarda.	Kurier Polski, Nr 310, z 12. 11. 1922 r.
My splendid isolation.	Kurier Polski, Nr 324, z 26. 11. 1922 r.
Opuszczę skalny mój szaniec.	Rzeczpospolita, Nr 6, z 6. 1. 1923 r.
Fryderyk Chopin.	Skamander Nr 28, 29/30 z 1923 r. — Przedruk Biblioteka Polska. Warszawa 1925
Na marginesie festiwalu w Pradze.	Wiadomości Literackie Nr 28, z 13. 7. 1924 r.
Z życia muzycznego w Paryżu.	Wiadomości Literackie Nr 29 i 30, z 1924 r.
O muzyce góralskiej.	Pani, Nr 8 — 9 z 1924 r.
Artur Rubinstein.	Kurier Warszawski, Nr 282, z 8. 10. 1924 r.
Moskalomania à rebours.	Rzeczpospolita, Nr 280, z 14. 10. 1924 roku
Igor Strawiński.	Warszawianka, Nr 7, z 1. 11. 1924 r
Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej. Przemówienie.	Muzyka, Nr 1, z listopada 1924 r.
Jeszcze o artystycznej moskalomanii.	Warszawianka, Nr 20, z 14. 11. 1924 r
Maurice Ravel.	Muzyka, Nr 3, z marca 1925 r.
O cele i zadania Filharmonii.	Kurier Warszawski, Nr 101 — 103. z kwietnia 1925 r.
Czy twórczość muzyczna polska jest zagrożona.	Kurier Warszawski, z kwietnia 1925 r.
Zagadnienie ludowości w muzyce.	Muzyka, Nr 10, z października 1925 r
O muzykę do Sułkowskiego.	Wiadomości Literackie, Nr 51, z 20 12. 1925 r.
Pamięci Romana Statkowskiego.	Muzyka. Nr 11/12, z grudnia 1925 r.
Drogi i bezdroża muzyki współczesnej.	Muzyka, Nr 5, z maja 1926 r.
Na marginesie Stabat Mater. Wywiad.	Muzyka, Nr 11/12, z grudnia 1926 r

T y t u ł	Miejsce i czas wydania
Dyrektor Karol Szymanowski o celach uczelni i potrzebie poparcia młodej twórczości. Wywiad.	Kurier Czerwony, z 24.2. 1927 r.
Odpowiedź na ankietę w stulecie śmierci Beethovena.	Vossische Zeitung, Nr 72, z 26. 3. 1927 r.
Walka starszych muzyków z młodszymi, czy też młodej twórczości ze starą.	Kurier Poranny, z 12.1. 1928 r.
Losy Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.	Epoka z 29 i 31. 1. 1928 r.
Przedstawiciel młodej twórczości muzycznej o jednym z najmłodszych kompozytorów: (Jedyna recenzja Szymanowskiego) I wykonanie „Święty Boże" J. A. Maklakiewicza.	Kurier Poranny, z 11. 11. 1928 r.
Wspomnienie z okazji 50-lecia urodzin Fr. Schrekera.	Musikblätter des Anbruch, Nr 3/4, z 1928 r
Odpowiedź na ankietę o romantyzmie.	Muzyka, Nr 7—9, z 1928 r.
O romantyzmie w muzyce.	Droga, Nr 1/2 z 1929 r.
Na przełomie muzyki polskiej. Wywiad J. M. Rytarda.	Świat, Nr 22, z 1. 6. 1929 r.
Uwspółcześnienie muzyki polskiej. Wywiad.	Kurier Poranny z 16. 9. 1930 r.
Przemówienie rektorskie wygłoszone w dniu otwarcia Wyższej Szkoły Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie.	Kwartalnik Muzyczny, Nr 9, z 1930 r.
Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie.	Pamiętnik Warszawski, Nr 8, z 1930 r. Przedruk w Wydawnictwie J. Mortkowicza, Warszawa, 1931.
Chopin. Przemówienie.	Wiadomości Literackie, Nr 361, z 30. 11. 1930 r.
Przemówienie doktora Karola Szymanowskiego	Pamiątka promocji... Kraków 1930
Przedmowa do „Muzyki Podhala" St. Mierczyńskiego.	Książnica Atlas, Lwów 1930.

Tytuł	Miejsce i czas wydania
Zatarg o Wyższą Szkołę Muzyczną.	Kultura, Nr 1, z 29. 11. 1931 r.
Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne	La Revue Musicale, z grudnia 1931 r.
Karol Szymanowski. Wywiad M. Choromańskiego.	Wiadomości Literackie, Nr 461, z 16. 10. 1932 r.
Wspomnienie o Karolu Stryjeńskim.	Wiadomości Literackie, Nr 5, z 22. 2. 1933 r.
Współpraca narodów.	Sowietskoje Iskustwo, z 14. 11. 1933 r.
Pamięci Pawła Kochańskiego.	Wiadomości Literackie, Nr 5, z 4. 2. 1934 r.
Wywiad z okazji wystawienia „Harnasiów"	Antena, Nr 46, z 1936 r.
Wstęp do pamiętnika.	Wiadomości Literackie, Nr 1, z 2. 1. 1938 r.

Uwaga: W zestawieniu kompozycyj pod **A**, brak numerów opusów 39, 45 i 47. Nie oznaczają one jednak jakichś nieznanych czy zagubionych utworów Szymanowskiego. Chodzi tu po prostu o pomyłki kompozytora, bądź wydawcy w kolejności numerowania dzieł. Widać to np. wyraźnie w przypadku „Słopiewni".

PRZYPISY

I. OBJAŚNIENIA

Abstrakcyjny — (z łac.), oderwany, ogólny.
Adept — (z łac.), przystępujący do zawodu, uczeń.
Agawe — w mitologii greckiej: córka Kadmusa i Hermiony, żona Echiona, matka Perseusza.
Allegro — (z wł.), żwawo, raźnie.
Andante — (z wł.), „chodząco", w tempie miarowego chodu. Allegro i andante są to oznaczenia szybkości utworu muzycznego, zarazem zastępcze tytuły części np. symfonii, sonaty.
Antyczny świat — świat starożytnej, zwłaszcza starogreckiej kultury, umysłowości, sztuki.
Archaiczny — (z gr.), starodawny.
Atrakcyjny — (z łac.), przyciągający, zachęcający.
Audytorium — (z łac.), zebrani na koncercie albo w prywatnym domu słuchacze muzyki, odczytu itp.
Aut - aut — (z łac.), albo - albo, mówi się o wypadkach, z których są dwa tylko możliwe wyjścia.
Autorytet — (z łac.), powaga (uznana).
Aventurier — (z franc.), człowiek szukający ryzykownych przygód.
Awangarda — (z franc., avantgarde), „straż przednia", w sztuce grupa artystów postępowych, śmiałych w poszukiwaniu nowych dróg.
Balet — (z wł.), widowisko taneczne na scenie, z akcją wyrażoną tańcem i mimiką, zespół taneczny gestem wyrażający bezsłownie przebieg zdarzeń.
Barokowy — (z franc.), barok jest kierunkiem sztuki europejskiej w czasie od końca XVI do połowy XVIII wieku. Ten styl zaznaczył się w architekturze i rzeźbie włoskiej, objął również malarstwo i poezję. W potocznej mowie słowo „barokowy" oznaczać ma nieraz: napuszony, dziwaczny, wynaturzony.
La berceuse — (z franc.), kołysanka.
Burleska — (z wł. burla = żart, błażeństwo), żartobliwy utwór sceniczny o zacięciu satyrycznym: humoreska muzyczna.
Chromatyka — (z gr.), w muzyce: podwyższenie i obniżenie zasadniczych dźwięków w skali (szeregu dźwięków), wyrażone znakami krzyżyków i bemoli. Stosowanie w kompozycji muzycznej skali chromatycznej, której obrazem są na fortepianie klawisze białe wraz z czarnymi.
Ciemnogród — nazwa oznaczająca jakieś miasto którego mieszkańcy są ciemni i zacofani.
Commedia dell'arte — (z wł.) „komedia sztuki", włoska komedia ludowa, w której typowe postacie — Arlekin, Colombina, Pulcinella, Pantaleone, Doktor z Bolonii itd — mówią słowa improwizowane, tj. tekst nie ustalony dokładnie. Ten rodzaj teatru kwitł w wiekach XVI — XVIII.
Concertino — (z wł.), mały koncert (kompozycja), zwykle grany bez przerwy między trzema częściami.
Conditio sine qua non — słowa łacińskie oznaczające „warunek, bez którego nie".
Cytata — (z łac.), przytoczone w jakimś tekście słowa innego autora. Cytata w muzyce: wprowadzenie do kompozycji obcej melodii.

Cyzelować — (z franc.), w złotnictwie: obrabiać metal za pomocą dłutka i ostrzy. Drobiazgowo, starannie wykańczać szczegóły jakiejś pracy, np. dzieła sztuki.

Debiutant — (z franc.), artysta po raz pierwszy występujący w teatrze, na koncercie.

Demeter — grecka bogini ziemiopłodów, urodzaju.

Deprawować — (z łac.) psuć, gorszyć, demoralizować.

Depresja — (z łac.), „spadek natężenia". przygnębienie.

Doctór honoris causa — (z łac.), tytuł honorowy nadawany dla uczczenia czyichś zasług przez uprawnione do tego uczelnie wyższe.

Don Juan — mityczna postać hiszpańskiego kawalera-uwodziciela, upamiętniona wielokrotnie utworami dramatycznymi poematami, operami.

Driady — według wierzeń starogreckich: bóstwa leśne mieszkające w drzewach, duchy drzew.

Dyletantyzm — (z wł.), umiłowanie sztuki uprawianej z amatorstwa, a nie zawodowo; niefachowość. W znaczeniu pogardliwym: robota niedbała, nieumiejętna.

Dysonans — (z łac.), dwa lub więcej dźwięków równoczesnych, a ze sobą niezgodnych.

Dyspozycja — (z łac.), w danym przypadku: plan pracy, układ części projektowanej całości.

Efebos — (z gr.). efebami nazywano w starożytnej Grecji młodzieńców między 18—20 rokiem życia, przeznaczonych do lżejszej służby wojskowej.

Egzotyczny — (z gr.), pochodzący z dalekich krajów; o charakterze zaciekawiającym obcością.

Ekspatriować się — (z łac.), opuścić ojczyznę, stać się uchodźcą (dobrowolnie).

Ekstaza — (z gr.), stan zachwycenia, uniesienie, zachwycenie; ekstatyczny — nacechowany ekstazą.

Emocjonalny — (z łac.), uczuciowy, wzruszeniowy.

Enklawa — (z franc.). „otoczenie zewsząd". Na terytorium jakiegoś państwa (majątku ziemskiego, posesji) zewsząd nim otoczone obce terytorium (posiadłość obca). W dalszym znaczeniu: narodowa, kulturalna „wyspa" otoczona żywiołem obcym.

Epigon — (z gr.), „późno urodzony", w sztuce: człowiek bez nowych myśli i pobudek twórczych, wyłącznie naśladowca swych znaczniejszych poprzedników.

Esencja — (z łac.), istota, rzecz sama bez dodatków, treść, wątek.

Ewolucja — (z łac.), rozwinięcie, rozwój, powoli dokonująca się przemiana bez przejść gwałtownych: przeciwieństwo rewolucji.

Exodus — (z łac.), wyjście, wymarsz

Fabularny — (z łac.), bajkowy, bajeczny, baśniarski.

Fabuła — (z łac. bajka), treść, przebieg zdarzeń odgrywających się np. w sztuce teatralnej.

Faktura — (z łac.), rachunek; struktura, układ utworu.

Fatum — (z łac.), nieunikniony los, przeznaczenie, zwykle w znaczeniu jakby zawziętego niesprzyjania jakiemuś usiłowaniu, przedsięwzięciu, dziełu.

Feralny — (z łac.), żałobny, złowróżbny, „pechowny", przynoszący nieszczęście.

Festival — (z łac.), seria uroczystych pokazów sztuki, przedstawień, koncertów — połączona zwykle ze zjazdem publiczności pozamiejscowej.

Fiasko — (z wł.), nieudanie się, niepowodzenie.

Filharmonicy — (z gr.), członkowie orkiestry filharmonii, tj. instytucji dającej stale koncerty orkiestrowe, symfoniczne.

Finał — (z łac.), zakończenie, ostatnia część utworu muzycznego.

F o l k l o r — (z ang. *f o l k l o r e*), rzeczy ludowe takie, jak podania, pieśni, zwyczaje.

F r a g m e n t — (z łac. — ułamek, odłamek), część, urywek np. niedokończonego albo zaginionego dzieła sztuki.

F u g a — (z łac.), wielogłosowy utwór muzyczny, którego temat (naczelna melodia) przechodzi kolejno poprzez wszystkie głosy; forma sztuki kontrapunktycznej.

H a k a t a — (od H. K., T., tj. inicjałów trzech nazwisk niemieckich działaczy), niemiecki Związek Kresów Wschodnich, tj. Prus, Pomorza, Śląska, założony w 1894 r., przeprowadzający systematyczne wywłaszczanie polskich ziem.

H a r m o n i a — (z gr.), zgodność równoczesnego brzmienia kilku dźwięków, nauka o zgodnym brzmieniu dźwięków. W dalszym znaczeniu: zgodność, składność.

H a r m o n i k a — (z łac.), w danym przypadku: sposób stosowania harmonii w utworze muzycznym, styl harmoniczny.

H a r n a ś — zbójnik podhalański, zuch z ludowych podań.

H e g e m o n i a — (z gr.), przewództwo, pierwszeństwo, przewaga.

H e l l e ń s k i — grecki.

H u m a n i s t y c z n e n a u k i — nauki zajmujące się wytworami ducha ludzkiego (historia, literatura, sztuka, psychologia).

I d e o l o g i a a r t y s t y c z n a — upatrzone przez artystę ideały sztuki.

I m p r e s a r i o — (z wł.), organizator koncertów, agent koncertowy.

I m p r e s j o n i s t a — (z łac.), w muzyce: impresjonizm — kierunek, który we Francji przedstawiali kompozytorowie Debussy i Ravel, na przełomie XIX i XX wieku — subtelne stosowanie tzw. malarstwa dźwiękowego dla sugestii poetyckich, nastrojowych.

I n e r c j a — (z łac.), bezczynność, niezdolność do czynu, pracy, działania.

I n s t r u m e n t a l i s t a — (z łac.), muzyk grający na jakimś instrumencie.

I n t e r n a c j o n a l i z m — (z łac.) „międzynarodowość", prąd zmierzający do współdziałania wszystkich narodów.

I n w e n c j a — (z łac.), pomysłowość, wynalazczość, wynalazek.

K a d e n c j a — (z łac.), w koncertowym utworze, zwłaszcza w koncercie instrumentalnym, dłuższy ustęp solisty o charakterze monologu jakby improwizowanego, zwykle umieszczony przed końcem pierwszej części koncertu.

K a k o f o n i a — (z gr.), „złe brzmienie", rozdźwięk, dysonansowa harmonia.

K a l k u l a t o r —(z łac.), rachmistrz; kalkulator muzyczny — kompozytor tworzący bez pobudek artystycznych, tylko z rozumowych kombinacji „na zimno"

K a n t a t a — (z łac.), utwór śpiewany, zwykle przez chór z udziałem śpiewaków solistów. Kantata - symfonia, symfonia z udziałem śpiewu.

K o l o r a t u r a — (z wł.), śpiew ozdobny, zwłaszcza sopranu (wysokiego głosu kobiecego), wymagający sprawności w szybkich biegnikach. Głos zaprawiony w takim śpiewie.

K o l p o r t a ż — (z franc.), rozsyłanie, sprzedaż wydawnictw (pism, książek, nut, itp.).

K o m p e t e n c y j n y s p ó r — spór o kompetencje, czyli: spór o to, kto jest w danym wypadku władzą kompetentną, tzn. prawnie powołaną do rozstrzygania danej sprawy.

K o m p o z y c j a — (z łac.) „skład", utwór muzyczny, dzieło kompozytora tj. autora muzycznego.

K o m p r o m i s — (z łac.), ugoda, układ, porozumienie osiągnięte przez obustronne ustępstwa.

K o m p r o m i s o w y — (z łac.), pojednawczy, ustępliwy.

K o n g e n i a l n y — (z łac.), pokrewny duchem, równoznaczny, „współgenialny”.

K o n f l i k t — (z łac.), starcie, zatarg.

K o n t r a p u n k t y c z n y — (z łac.), kontrapunkt jest sztuką i nauką łączenia ze sobą kilku równocześnie brzmiących melodii, z zachowaniem odrębnego rysunku melodyjnego każdej z nich.

K o s m o p o l i t y z m — (z gr.), wyznawanie poglądu, iż jest się „obywatelem całego świata” o luźnym związku uczuciowym z ojczyzną własną.

K o s z m a r — (z franc.), zmora.

K w a r t e t — (z wł.), utwór muzyczny ułożony na cztery głosy lub cztery instrumenty. Czwórka artystów wykonujących kwartet.

L e k k a m u z a — żartobliwie poetyczne określenie muzyki lekkiej, rozrywkowej, np. tanecznej, operetkowej.

L i b r e t t o — (z wł.), tekst operowy lub operetkowy, słowa napisane do śpiewu wraz ze scenariuszem, tj. przypisami gry, dekoracji.

M a k s i m u m — (z łac.), najwięcej, największa ilość, największy stopień.

M e c e n a s — (z łac.), opiekun literatury, sztuki i nauki, także tytuł grzecznościowy adwokatów, od imienia rzymskiego Maecenas: tak się nazywał przyjaciel poetów Owidiusza i Wergilego.

M i s t y k — (z gr.), człowiek w stanie skupienia, uduchowiony artysta, myśliciel rozmyślający o Bogu i tajemnicach życia.

M i t y — (z gr.), baśnie, klechdy, legendy o bohaterach i bóstwach z czasów przeszłości bajecznej, zwłaszcza starogreckiej.

M o d e r n a — (z franc.), w sztuce: nowy kierunek, nowy styl; „modernistyczny”, na czasie, postępowy.

M o n s t r u a l n y — (z łac.), wielki a niekształtny, brzydki w swej nienaturalności.

M o t y w — (z franc.), w sztuce teatralnej: temat, szczegół treści sztuki.

M u e z z i n — (z arabs.), niższy duchowny muzułmański, który z wieży meczetu nawołuje ludzi do modlitwy.

M u z y k a a b s o l u t n a — muzyka nieopisowa, nie ilustrująca, bez programu poetyckiego, w odróżnieniu od muzyki programowej, opisowej.

M u z y k o l o g — (z gr.), uczony badający zagadnienia związane z muzyką, jej istotą i rozwojem.

N a r o d n i D i v a d l o — teatr narodowy w Pradze.

O d y s e u s z — król Itaki, starogrecki bohater wojny trojańskiej, z której po 10 latach tułaczki powrócił na swą wyspę.

O p a l c o w a n i e — w nutach oznaczenie za pomocą liczb palców, którymi grający instrumentalista ma wykonać trudniejsze miejsca utworu muzycznego.

O p t y m i s t y c z n y — (z łac.), przewidujący pomyślny wynik sprawy; optymizm — wiara w pomyślny obrót rzeczy; dopatrywanie się we wszystkim stron dobrych.

P a n a c e u m — (z gr.), domniemany ogólny środek, lek na wszystkie choroby. Urojony środek zaradczy na wszystkie dolegliwości.

P a r a d o k s — (z gr.), twierdzenie pozornie bez sensu i w dosłownym znaczeniu nieracjonalne, np.: „słychać było ciszę“; sytuacja dziwaczna, istniejąca wbrew zwykłej logice.

P a r c o n s é q u e n t — (z franc.), na skutek tego, zatem.

P a r t y t u r a — (z wł.), nuty, w których uwidocznione są wszystkie głosy muzycznego zespołu, zarówno głosy grane jak śpiewane. Kapelmistrz dyryguje z partytury, aby mógł kontrolować role - partie każdego wykonawcy. P a r t y c j a — wyciąg fortepianowy (układ na fortepian) utworu napisanego na większy zespół, np. partycja opery.

P a s a ż — (z franc.), biegnik, szereg tonów szybko po sobie następujących.

P a s j o n o w a ć — (z franc.), „roznamiętniać”, wzbudzać namiętne zainteresowanie, upodobanie.

P e r s w a z j a — (z łac.), przemawianie do przekonania, namawianie, tłumaczenie.

P i a n i z m — specjalnie „fortepianowe” cechy utworu albo wyrobionej gry na fortepianie.

P o l i f o n i a — (z gr.), rodzaj wielogłosowości opartej na kontrapunktycznie „przeplatanych“ głosach, w odróżnieniu od homofonii opartej na harmonicznych akordach, tj. dźwiękach równocześnie ze sobą występujących.

P o l i t o n a l n y — (z gr.), wprowadzający równocześnie dwie lub więcej tonacji.

P r a p r e m i e r a — (z franc.), pierwsze w ogóle wykonanie; pierwsza premiera utworu muzycznego, teatralnego.

P r e l u d i u m — (z łac.), „przygrywka”, utwór instrumentalny poprzedzający jako „wstęp” inny utwór albo serię utworów; również nazwa utworu samoistnego o charakterze szkicowym, ulotnym, np. preludia Chopina.

P r e m i e r a — (z franc.), pierwsza wykonana audycja utworu muzycznego, utworu teatralnego.

P r o b l e m — (z gr.), pytanie, zadanie, zagadnienie wymagające rozwiązania.

P r o b l e m a t y k a —(z gr.), zespół problemów, tj. zagadnień nie rozwiązanych, kwestii nie rozstrzygniętych.

P r o c e d e r — (z łac.), sposób postępowania; zajęcie, rzemiosło, fach.

P r o f i l — (z franc.), widok z boku; przekrój prostopadły.

P r o f u z j a — (z łac.), wielka ilość, nadmiar.

P r o m o t o r — (z łac.), przy promocji doktorskiej, tj. nadaniu godności uniwersyteckiej doktora profesor spełniający przy tej uroczystości rolę rzecznika kandydata.

P r o p a g o w a ć — (z łac.), rozpowszechniać, zalecać, szerzyć; zyskiwać zwolenników dla jakiejś idei, wpływać na opinię...

P r o t e k t o r — (z łac.), opiekun, człowiek ułatwiający wpływami i środkami byt i karierę swego protegowanego, np. początkującego artysty.

P u p i l — wychowanek, pozostający pod opieką.

R e a l i z a c j a — (z łac.), urzeczywistnienie, dokonanie zamiaru, planu, dzieła w postaci czynu.

R e c t o r M a g n i f i c u s i n a r t i b u s i n f i d e l i u m — (z łac.) „Rector Magnificus” — starodawny tytuł rektora wszechnicy. „In partibus infidelium” znaczy: „w krajach zajętych przez niewiernych“. Niegdyś biskupi wygnani z ziem zajętych przez pogan nie sprawowali swego urzędu w swych diecezjach, tylko zachowywali tytuł biskupów „ziem chwilowo zajętych przez niewiernych”. Stąd „in partibus infidelium“ oznacza władzę przyznaną, ale chwilowo niesprawowaną.

R e h a b i l i t a c j a — (z łac.), przywrócenie do czci.

R e k o n w a l e s c e n t — (z łac.), człowiek powracający do zdrowia, ozdrowieniec.

R e p e r t u a r — (z franc.), spis sztuk przeznaczonych do odegrania; spis utworów (ról), które artysta ma odegrać, wykonać.

R e q u i e m — msza żałobna, zwana tak od introitu (wstępu); „Requiem aeternam” po łac. „Wieczne odpoczywanie“.

R e t o r y k a — nauka pięknego wypowiadania myśli; piękna wymowa, krasomówstwo.

R e w e l a c j a — (z łac.), odkrycie, objawienie.

R e w e l a c y j n y — (z łac.), stanowiący rewelację, tj. „nieoczekiwane odkrycie”, zdumiewające odkrycie, objawienie.

R o m a ń s k i — należący do narodów romańskich (Francuzów, Włochów, Hiszpanów, Portugalczyków).

R y g o r — (z łac.), surowość, karność, przymus prawny.

Salome — księżniczka judejska, za namową swej matki zażądała głowy św. Jana Chrzciciela, jako nagrody za taniec, o który ją prosił król Herod. Na tej treści osnuty dramat O. Wilde'a.

Scenariusz — (z łac.), w tekście sztuki teatralnej: przypisy dotyczące strony widowiskowej granej sztuki, także gestów i sposobu mówienia grających. Literacka treść baletu, treść filmu.

Sceptyczny — (z gr.), powściągliwy, krytyczny, nie dowierzający.

Schemat — (z gr.) zewnętrzna forma jakiegoś porządku, skrócony plan, norma.

Sekwencje — (z łac.), rodzaj średniowiecznych śpiewów kościelnych, półliturgicznych. Do tekstów sekwencji należy również „Stabat Mater" („Stała Matka").

Signale — „Signale für die musikalische Welt" (z niem „Wiadomości dla świata muzycznego") — berliński tygodnik muzyczny, od 1843 r.

Skamander — rzeka w starożytnej Troadzie. „Skamander" — warszawski miesięcznik poetycki, w latach 1920—1928.

Snob — (słowo ang., pochodzenia łac., skrót: sine nobilitate), człowiek dostosowujący się do zapatrywań, upodobań, sposobu bycia ludzi wytwornych, utytułowanych — tylko dla zadowolenia własnej próżności.

Sonata — (z wł.), utwór instrumentalny, na jeden lub kilka instrumentów, większych rozmiarów, złożony zwykle z czterech części oddzielnych (forma cykliczna). Sonata fortepianowa — na sam fortepian, sonata skrzypcowa — na skrzypce i fortepian, przy czym oba instrumenty mają role równorzędne (tzn. fortepian nie jest towarzyszeniem, tłem, akompaniamentem).

Sparodiować — (z gr.), ośmieszyć i wyszydzić coś co powszechnie jest albo uchodzi za wzniosłe.

Sploty melodyczne — splecione ze sobą melodie, „linie" melodyjne.

Stabat Mater — średniowieczny poemat łaciński włoskiego franciszkanina Jacopone da Todi (ok. 1300), o „Matce pod krzyżem bolejącej". Wiersz ten jest tekstem wielu kompozycji kościelnych.

Stadium — (z łac.), odcinek czasu w przebiegu zdarzeń, w rozwoju zdarzenia; stopień rozwoju, przeobrażenia, powstania dzieła, myślowego ustroju.

Struktura — (z łac.), sposób łączenia pojedynczych części w całość; prawidłowy układ części składowych; budowa.

Stylizować — (z łac.), tworzyć zgodnie z wymaganiami jakiegoś stylu; ironicznie: pisać z mozołem siląc się na dobór wyrazów.

Symfonia — (z gr.), utwór orkiestrowy większych rozmiarów, zwykle złożony z czterech oddzielnych części. Symfoniczny — orkiestrowy, o charakterze symfonicznym.

Synonimy — (z gr.), bliskoznaczniki, wyrazy różnobrzmiące, używane do oznaczenia pojęć o zbliżonych znaczeniach.

Synteza — (z gr.), „skład" — złożenie części w całość, ujęcie szczegółów dla ogarniania całości, myślowa „esencja", zwarta treść, — w odróżnieniu od analizy, tj. rozczłonkowania całości na części.

Szecherezada — żona władcy arabskiego Szachriara, która miała opowiadać bajki podczas 1001 nocy, by odwlec zapadły na nią wyrok śmierci.

Tonacja — (z łac.), z całego zapasu dźwięków różnej wysokości wybrany szereg, ułożony w postaci skali („drabiny" dźwięków) — daje materiał zasadniczy dźwięków jakiejś kompozycji. Dźwiękiem podstawowym jest pierwszy dźwięk obranej skali, czyli tzw. tonika (tonalne „centrum"). Od wyboru toniki zależy „ród dźwiękowy" danej muzyki, zwany tonacją — np. C-dur, cis-moll.

Tradycjonalizm — (z łac.), obstawanie przy tradycjach, tj. przejętych zwyczajach, formach, pojęciach.

Transpozycja — (z łac.), w danym przypadku: „przełożenie“ poetyckich tematów na bezsłowny utwór muzyczny.

Tristan — średniowieczny rycerz opiewany w poezji, kochanek królowej Kornwalii, Izoldy. „Tristan i Izolda“ — opera R. Wagnera.

Tworzywo muzyczne — zamiar, temat i środki urzeczywistnienia tworzą niejako „materiał“, tworzywo muzyczne jest więc jakby materiałem w stanie obróbki.

Universal - Edition — wiedeńskie wydawnictwo muzyczne (nutowe) zał. w 1901. W wydawnictwie tym ukazała się przeważna część dzieł K. Szymanowskiego.

Veni Creator — początkowe słowa łacińskiego hymnu („Przyjdź Stwórco“), którego treść miał rzekomo ułożyć cesarz Karol Wielki. Śpiew kościelny do słów tego hymnu.

Wagneritis — słowo żartobliwe, oznaczające „chorobę wagnerowską“, „bakcyl wagnerowski“.

Wariacje — (z łac.), zmiany; w muz.: utwór instrumentalny, złożony z licznych ustępów opartych na tym samym lecz inaczej ujętym temacie.

Wikingowie — w średnich wiekach: skandynawscy żeglarze, rabusie, zdobywcy, także odkrywcy lądów.

Wirtuoz — (z wł.), muzyk zaprawiony w wykonaniu utworów popisowych.

II. OBJAŚNIENIA NAZWISK

Andersen Hans Christian — (1805—1875) baśniopisarz duński.

Bartók Béla — (1881—1946) — kompozytor węgierski.

Berent Wacław — (1873—1940), powieściopisarz.

Bodenstädt Fryderyk — (1819—1892), poeta i pisarz niemiecki.

Cyncynat (Cincinnatus) — Rzymianin z V w. przed Chr., uosobienie starorzymskiej prawości i prostoty. Kiedy delegacja rządu przyszła ofiarować Cyncynatowi godność konsula, zastała go przy pługu.

Cellini Benvenuto — (1500—1571), włoski rzeźbiarz i złotnik, autor sławnych pamiętników.

Dargomyżski Aleksander — (1813—1869), rosyjski kompozytor.

Debussy Claude Achille — (1862—1918), francuski kompozytor.

De Falla Manuel — (wym.: falia) (1876—1946), hiszpański kompozytor.

Fitelberg Grzegorz — (ur. 1879), dyrygent i kompozytor.

Huberman Bronisław — (ur. 1882), skrzypek-wirtuoz i kompozytor.

Jachimecki Zdzisław — (ur. 1882), od 1911 profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, muzykolog.

Kasprowicz Jan — (1860—1926), wielki poeta, tłumacz.

Liebert Jerzy — (1904—1931), poeta-liryk.

Mendelssohn - Bartholdy Feliks — (1809—1847), kompozytor niemiecki.

Musorgski Modest — (1839—1881), rosyjski kompozytor, autor opery „Borys Godunow“.

Nietzsche Fryderyk — (1844—1900), niemiecki filozof, literat.

Noskowski Zygmunt — (1846—1909), kompozytor.

Paderewski Ignacy Jan — (1860—1941), kompozytor, pianista-wirtuoz, działacz patriotyczny.

Rachmaninow Sergiusz — (1873—1943), rosyjski kompozytor, pianista, dyrygent.

Reger Max — (1873—1916), kompozytor niemiecki.

Różycki Ludomir — (ur. 1883), kompozytor.

Rubinstein Artur — (ur. 1888), pianista wirtuoz.

Skriabin Aleksander — (1872—1915), rosyjski pianista i kompozytor.

Sofokles — autor starogreckich tragedii, żył w V w. przed Chr., główne dzieła: „Edyp“ „Antygona“, „Elektra“.

Strauss Ryszard — (1864), kompozytor niemiecki.

Tetmajer-Przerwa Kazimierz — (1865—1940), poeta i powieściopisarz.

Verlaine Paul — (1844—1896), poeta francuski, główny przedstawiciel francuskiej grupy poetów „symbolistów“.

Wagner Ryszard — (1813—1883), niemiecki kompozytor dramatów muzycznych (oper), tworzonych z myślą o reformie widowisk muzycznych.

Wilde Oskar Fingall O'Flahertie Wills — (1856—1900), angielski poeta, dramaturg i powieściopisarz.

Wyspiański Stanisław — (1869—1907), wielki poeta, dramaturg, malarz.

D—027725

Cykl: **Muzyka i muzycy polscy** — obejmuje następujące zaszyty:

I. **Mikołaj Gomółka i jego poprzednicy w historii muzyki polskiej**
II. **Bartłomiej Pękiel**
III. **Józef Elsner**
IV. **Karol Kurpiński**
V. **Polskie empire muzyczne**
VI. **Fryderyk Chopin**
VII. **Stanisław Moniuszko — twórca pieśni i oper**
VIII. **Muzyka kościelna Moniuszki**
IX. **Polskie skrzypce i polscy skrzypkowie**
X. **Polscy pianiści**
XI. Władysław Żeleński
XII. Zygmunt Noskowski
XIII. Mieczysław Karłowicz
XIV. **Ignacy Paderewski**
XV. Pieśniarstwo polskie
XVI. **Karol Szymanowski**
XVII. **Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki**

Ukazały się zeszyty I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XIV, XVI i XVII; inne są w przygotowaniu.

Każdy zeszyt, mimo przynależności do określonego cyklu, stanowi odrębną jednostkę wydawniczą. Dlatego zeszyty będą się ukazywały — każdy osobno. Zapewni to Czytelnikom szybsze otrzymywanie poszczególnych publikacyj.

Zeszyty mają okładki tymczasowe. Do każdego cyklu (tomu) — przy ostatnim należącym do niego zeszycie — będzie dodawana bezpłatnie okładka **trwała** z tytułem cyklu.

Wydawnictwo **„Wiedza Powszechna"** radzi przechowywać starannie każdy zeszyt.

Umożliwi to Czytelnikom skompletowanie kolekcji tomów — (cykli), co z kolei doprowadzi do utworzenia zasobnej biblioteki. Biblioteka ta, posiadając **rzetelną wartość naukową**, będzie przy tym — z uwagi na niską cenę zeszytów — mało kosztowna.

Redakcja i Dział Odpowiedzi „Wiedzy Powszechnej" mieści się **w Warszawie, ul. Ign. Daszyńskiego 14, tel. 8-66-93.**

Administracja Wydawnictwa mieści się w Delegaturze Łódzkiej „Czytelnika" **w Łodzi, ul. Piotrkowska 96.**

Publikacje Wydawnictwa można nabywać w księgarniach i innych punktach sprzedaży pism i książek. Można także zapisać się na stałego odbiorcę (abonenta); uzyskuje się wtedy zniżkę.

Władze oświatowe, wszystkie szkoły i nauczyciele, organizacje i placówki kulturalne młodzieży oraz pracownicze organizacje zawodowe przy zamówieniach zbiorowych, kierowanych bezpośrednio do Administracji Wydawnictwa, otrzymują rabat **zależny od wysokości zamówienia.**

Wydawnictwo posiada w P.K.O. konto Nr VII. 4304.

Pełna nazwa konta brzmi: Spółdzielnia Wyd. „Czytelnik", Delegatura Łódzka, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna", VII, 4304.

Jeśli będą Czytelnikom potrzebne jakieś wyjaśnienia lub wskazówki — prosimy nie czekać, lecz pisać pod adresem: Wydawnictwo **„Wiedza Powszechna", Dział Odpowiedzi, Warszawa, ul. Ign. Daszyńskiego 14.**

Na każde zapytanie udzielimy chętnie szybkiej odpowiedzi.

Prosimy o nadsyłanie uwag o poszczególnych zeszytach i o Wydawnictwie.

Chcemy być pomocni naszym Czytelnikom.

WYDAWNICTWO POPULARNO-NAUKOWE „WIEDZA POWSZECHNA"

JEST POTRZEBNE

UCZNIOM
różnych szkół,
zwłaszcza gimnazjów dla dorosłych,

SŁUCHACZOM
uniwersytetów robotniczych i ludowych,

UCZESTNIKOM
świetlic i kół samokształcenia,

SAMOUKOM
kształcącym się indywidualnie.

POZA TYM „WIEDZA POWSZECHNA" BĘDZIE MOGŁA SKUTECZNIE SŁUŻYĆ

CZYTELNIKOM
posiadającym średnie wykształcenie, jako lektura o rzeczach zapomnianych, a przecież ważnych, ciekawych i potrzebnych.

NAUCZYCIELOM
wszystkich typów szkół,
jako niezbędna lektura podręczna,

STUDENTOM
wyższych zakładów naukowych,
jako lektura informacyjna, zastępująca częściowo notatki.

„WIEDZA POWSZECHNA"
JEST ŹRÓDŁEM NIEZBĘDNYCH WIADOMOŚCI NAUKOWYCH DLA KAŻDEGO, KOGO RZECZYWIŚCIE ŻYWO INTERESUJE

SWIAT — CZŁOWIEK — ŻYCIE

Szczegółowy program Wydawnictwa znajdą Czytelnicy w specjalnym prospekcie, który można nabyć w księgarniach, biurach władz szkolnych, w szkołach oraz w organizacjach młodzieży i zawodowych.

CZYTELNIK